نظريَّة المُبدِع في البلاغة والنَّقد عند العرب

دراسة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب

د. زكريَّا نصوح قصَّاب

دار

إبداع كاتب للنشر والتوزيع

دار إبداع كاتب للنشر والتوزيع

مُديرة الدار / هاجر علاء (Jo)

01066392197

اسم الكتاب : نظرية المبدع في البلاغة والنقد عند العرب

تأليف : الدكتور زكريا نصوح قُصاب

تصميم الغلاف وإخراج فني/ هاجر علاء (jo)

رقم الإيداع : 2024-2806

الترقيم الدولي : 978-977-94-7096-8

ملخَّص الدّراسة

حضور المبدع في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب كان حضورًا متميِّزًا أو فعَّالًا. ولم يقتصر على جانبٍ واحدٍ، بل امتدَّ ليشمل العديد من القضايا النَّقديَّة والبلاغيَّة، إذ نجد بدايةً وعيًا مميّزًا لعلاقة المبدع مع الفنِّ، من خلال إدراك فنِّيٍّ لعلاقة المبدع باللُّغة، والتَّميُّز بينه وبين سائر النَّاس في هذا التَّعامل، من حيث هو تعاملٌ يقوم على الوعي والمقصديَّة، ويحقِّق للمبدع حاجاتٍ نفعيَّةً وتطهيريَّةً وتأثيريَّةً. ثمَّ نجد تأكيدًا على خاصِّيَّةٍ فنِّيَّةٍ مهمَّة تميِّز المبدع عن غيره من النَّاس من حيث هو فنَّانٌ مبتكرٌ, وهذا الابتكار يشمل النَّوع الأدبيَّ، والصِّياغة الفنِّيَّة. كلُّ ذلك كان لبيان أنَّ المبدع إنسانٌ متميِّزٌ عن سائر النَّاس، أمَّا تميُّز المبدع عن غيره من المبدعين، فيكون من خلال القدرات الخاصَّة الَّتي يملكها كلُّ مبدعٍ، وهذا يستدعي مصطلح (اقتدار) الذي كان له حضورٌ واسعٌ في التُّراث النَّقديِّ والبلاغيِّ، وقد كشف هذا الحضور أنَّ المبدعين يتفاوتون في قدراتهم الإبداعيَّة، كلٌّ حَسَب ثقافته ومعارفه، وقوَّة مَلَكته. هذه القدرات تتيح للمبدع التَّفرُّد والتَّميُّز عن أقرانه من المبدعين، ومن ثمَّ برز على السَّطح مصطلح "تفرُّد"، هذا التَّفرُّد برز من خلال أسلوبيَّتين: أسلوبيَّة الإغراب، وأسلوبيَّة التَّوليد.

وهذا الحضور لم يكن بعيدًا عن العنصرين المكملين للمبدع (النَّصّ والمتلقِّي)، بل كان مرتبطًا بهما ارتباطًا وثيقًا، أمَّا ارتباط المبدع بالنَّصِّ، فكان من خلال النَّظر إلى الأسلوب على أنَّه انتقاءٌ واختيارٌ يدلُّ على صاحبه، أو بصمةٌ لصاحبه يحمل طابعه، أو انعكاسٌ لصاحبه. وأمَّا ارتباطه بالمتلقِّي، فكان من خلال أسلوبيَّتين متضادّتين،

يكون المبدع في إحداهما فاعلًا، وفي الأخرى منفعلًا، الأولى تمثِّل أسلوبيَّة التَّأثير، والثَّانية تمثِّل أسلوبيَّة "التَّأثُّر".

وحتَّى يكون لهذه الدِّراسة موقعها في عصرنا الرَّاهن، كان لا بدَّ من دراسة المصطلح والظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب، وهي النَّظريَّة الَّتي أعطت للمبدع مكانةً متميِّزةً، وربطت الإبداع بمبدعه، على نحوٍ موضعيٍّ، بعيدًا عن المناهج التَّاريخيَّة والتَّحليليَّة، وذلك بالاستعانة بالمناهج الإحصائيَّة الَّتي ترصد الظَّاهرة كمًّا وكيفًا، ثمَّ تربطها بمبدعها، لاستنتاج دلالاتٍ معيَّنةٍ، فكان لا بدَّ من عرضٍ للمصطلح بدايةً، ثمَّ تمَّ عرض أبرز ثلاثة اتجاهاتٍ ربطت الإبداع بمبدعه هي: الأسلوب بصمة المبدع، والأسلوب انعكاسٌ للمبدع، والأسلوب انتقاءٌ أو اختيارٌ يدلُّ على صاحبه. وتفاوتت هذه الاتِّجاهات قربًا أو بعدًا من المنهج العلميِّ السَّليم، حسب الأدوات الَّتي كان يستخدمها كلُّ اتجاهٍ.

ثمَّ كان لا بدَّ من دراسةٍ لنظريَّة المبدع في البلاغة والنَّقد عند العرب في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب، بدايةً كان لا بدَّ من تناول الإبداع بوصفه ملكةً للمبدع، ثمَّ كان لا بدَّ من مواصفاتٍ أخرى يحتاج إليها المبدع، إضافةً إلى موهبة الإبداع، فكان لا بدَّ من التَّوقُّف عند مَلَكتي الفصاحة والبلاغة، بوصفهما مَلَكتين مكتسبتين نتيجة العديد من العوامل. بعد ذلك، عرض الباحث عمليَّة تخلُّق النَّصِّ عند المبدع، وهي عمليَّةٌ يشترك فيها المبدع والمتلقِّي على السَّواء. وأخيرًا كان لا بدَّ من دراسةٍ تطبيقيَّةٍ، تبيِّن حضور المبدع في التُّراث النَّقديِّ والبلاغيِّ على المستوى التَّطبيقيِّ، وقد كشف هذا الحضور أنَّ المبدع لم يكن غائبًا عن تطبيقات النُّقَّاد والبلاغيِّين العرب.

مقدّمة:

يتناول هذا البحث *نظريَّة المُبدِع في البلاغة والنَّقد عند العرب* على هَدْيِ نظريَّة *الإنتاج وعلم الأسلوب* عند الغربيِّين، وذلك لأجل إبراز حضور المُبدِع في الدَّرس البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب؛ إذ إنَّ معظم الدِّراساتِ البلاغيَّة والنَّقديَّة تتَّجهُ –غالبًا– إلى رصد حضور المُتلقِّي في هذين الدَّرسَيْن. وقد نبَّهني الدُّكتور محمَّد عبد المطَّلب على ذلك، وعلى أنَّ المُبدِع كان له حضورٌ لافتٌ في الدَّرس البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب، وهذا الحضور لا يقلُّ عن حضور المُتلقِّي، بل يفوقه في بعض الأحايين. ولمَّا كان حضور المُبدِع في هذين الدَّرسَيْن شَذْرًا، لا سبيلَ إلى الوصول إليه وضبطه؛ إذ جاء –على الأكثر– في تعاليقَ على بعض الشَّواهد، أو في وصف بنًى بلاغيَّةٍ لها علاقةٌ بالمُبدِع، احتاج الباحث إلى قراءة معظم نتاج البلاغيِّين والنُّقَّاد العرب، للحصول على المادَّة العلميَّة المطلوبة، ثمَّ جَمْعها وتبويبها بحَسَب مضمونها، فكان في ذلك صعوبةٌ كبيرةٌ من صعوبات البحث. أمَّا الَّذي دفع الباحث إلى دراسة هذه الظَّاهرة على هدْيٍ من نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب، فكان للحضور اللَّافت للمُبدِع فيها، بلْهَ درسها المُبدِع في علاقته بطرفَيْ الاتِّصال، أي النَّصّ والمُتلقِّي. وهذا ليس بِدْعًا لديهم؛ إذ فطن الدَّارسون العرب إليه من قبلهم فيما قرأت من كُتُبهم، فصار ذلك سببًا آخر من أسباب اختيار البحث؛ إذ عَبْر رَصْدِ الظَّاهرة في تطوُّرها في الدَّرسَيْن، يمكن تحديد أوجه التَّشابه والاختلاف بينهما، ومنهج كلٍّ منهما في الدَّرس والتَّحليل، ومن ثَمَّ تحديد مكانة

الدَّرس البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب، بالنِّسبة إلى الدَّرس الأسلوبي عند الغربيّين. ولا يخفى على أحدٍ أنَّ تتبُّع الظَّاهرة في الدَّرس الأسلوبيّ فيه صعوبةٌ؛ ذلك أنَّ بعض الظَّواهر الَّتي اهتمَّ بها الدَّرس البلاغيُّ والنَّقديُّ عند العرب، لم تلقَ اهتمامًا في الدَّرس الأسلوبيّ، وكان إذا عرض لها، فعل ذلك على نحوٍ موجزٍ، لا يشفي، ولا يغني، فكان هذا صعوبةً جديدةً من صعوبات هذا البحث. أمَّا المنهج المُتَّبع في هذه الدِّراسة، فهو المنهج التَّاريخيُّ الوصفيُّ الَّذي يرصد الظَّواهر المختلفة تاريخيًّا، ويصفها في كلِّ مرحلةٍ من مراحل تطوُّرها. فضلًا عن المنهج الأسلوبيّ الَّذي يدرس الظَّاهرة بحَسَب أطراف الاتِّصال الثَّلاثة: المُبدِع والنَّصّ والمُتلقِّي، وما بينهما من تفاعلٍ، وتأثير كلِّ طرفٍ في الطَّرفَيْن الآخرَيْن، أو في فَهْم الظَّاهرة وتحليلها. واقتضى هذا المنهج تقسيم البحث إلى مقدّمةٍ، وخاتمةٍ، وثلاثة أبوابٍ، وفي كلِّ بابٍ عددٌ من الفصول. ***فجاءتِ المقدّمةُ*** كاشفةً عن دواعي البحث، وصعوباته، ومنهجه، وخطَّته. أمَّا الباب الأوَّل، فجاء في فصلَيْن، أمَّا الفصل الأوَّل، فعرض لمصطلحَيْ "نظريَّة" و"المُبدِع" في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب، وما يوازيه من مصطلحاتٍ مشاكلةٍ له، من نحو: عبقريٍّ أو متكلِّمٍ أو مفلقٍ أو شاعرٍ أو كاتبٍ أو مؤلِّفٍ... إلى غير ذلك. وأمَّا ***الفصل الثَّاني، فدرس أبرز الظَّواهر الَّتي تجلَّى فيها حضور المُبدِع*** في ذلك التُّراث، من ***خصوصيَّة المُبدِع، فخصوصيَّة الإنتاج الأدبيّ***، ووصولًا إلى ***خصوصيَّة الإنتاج بين المُبدِع والمُتلقِّي***.

فكان في ***<u>خصوصيَّة المُبدِع</u>*** عدَّة قضايا لها صلةٌ بالمُبدِع، مثل:

1- ***<u>قضيَّة العلاقة بين المُبدِع والفنِّ</u>***، فبيَّن أنَّ هذه العلاقة مصدرها الاحتياج الغريزيُّ إلى التَّعبير عمومًا، وإذا كان غير المُبدِع من البشر يستعملون اللُّغة اليوميَّة للتَّعبير عن أغراضهم، نجد المُبدِع يستعمل اللُّغة الفنيَّة للتَّعبير عن ذاته، وحاجاته.

2- ***<u>قضيَّة الابتكار والاقتدار الفنِّيَّين</u> عند المُبدِعين***، فهما مظهران من مظاهر فَوقِ بعض المُبدِعين على أقرانهم، سواءٌ على مستوى النَّوع الأدبيِّ، أو على مستوى الصِّياغة الأدبيَّة.

3- <u>قضيَّة تفرُّدِ المُبدِع</u>، وفيها يفوق المُبدِع غيره من المُبدِعين في عصره، أو في العصور السَّابقة لعصره، وظهر ذلك عندهم من عنايتهم بظاهرتَيْن أسلوبيَّتين:

أ- ***الأولى أسلوبيَّة الإغراب.***

ب- ***والثَّانية أسلوبيَّة التَّوليد.***

وإذا أنعمنا النَّظر في الظَّاهرة الثَّانية، *أي <u>خصوصيَّة الإنتاج</u>*، وجدنا قضيَّة العلاقة بين الأسلوب وصاحبه، جاءت فيها عدَّة مباحث:

1- **الأسلوب *انتقاء واختيار صاحبه.***

2- والأسلوب بصمةُ صاحبه أو نقشهُ.

3- والأسلوب انعكاسٌ لصاحبه.

وجاءت الظَّاهرة الثَّالثة: ***<u>خصوصيَّة الإنتاج بين المُبدِع والمُتلقِّي</u>***، ثمرةَ الظَّاهرتَيْن السَّابقتَيْن؛ إذ فيها يُرى أثر ***العلاقة بين المُبدِع والمُتلقِّي في مزيّةِ الإنتاج***، وذلك في قضيَّتَيْن مهمَّتَيْن:

1- ***قضيَّة أسلوبيَّة التَّأثير***، وفيها يجعل المُبدِع سحر الإنتاج سبيله للتَّأثير في المُتلقِّي، ونيل استحسانه، فيكون بيانه أحسن بيانٍ، أو يسعى أن يكون كذلك.

2- ***وقضيَّة أسلوبيَّة التَّأثُّر***، وفيها يكون تحقيق المُبدِع لرغبات المُتلقِّي سبيلًا للوصول إليه، وإن فقد إنتاجه المزيَّة الفنيَّة المطلوبة.

وأمَّا الباب الثَّاني، فاحتوى على فصلَيْن، ***في الفصل الأوَّل عرض الباحث مصطلح "المُبدِع"، وما يوازيه من مصطلحاتٍ في نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب***. وكان ***الفصل الثَّاني درسًا لظاهرة حضور المُبدِع في الدَّرس الأسلوبيّ الغربيِّ***، عبر رَصْد ***قضيَّة العلاقة بين الأسلوب ومبدعه***، وذلك في ثلاثة مباحث:

1- ***الأسلوب بصمة المُبدِع.***

2- ***والأسلوب انعكاسٌ للمُبدِع.***

3- ***والأسلوب انتقاءٌ واختيارٌ يدلُّ على صاحبه.***

وانتهت الدِّراسة إلى ***الباب الثَّالث***، وفيه حُدِّدَت معالم نظريَّة المُبدِع في التُّراث البلاغيّ والنَّقديِّ عند العرب، في عددٍ من القضايا النَّقديَّة والبلاغيَّة الَّتي درسها الباحث على هديٍ من نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب، فكان عنوان الباب:

نظريَّة المُبدِع في البلاغة والنَّقد عند العرب في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب

وجاء في ثلاثة فصولٍ نظريَّةٍ، وفصلٍ رابعٍ تطبيقيٍّ، ***أمَّا الفصل الأوَّل فدرس مَلَكَة الإبداع*** دراسةً تُبرز مزيَّة المُبدِع من غيره من النَّاس. ***وفي الفصل الثَّاني درسٌ لملكتَي الفصاحة والبلاغة*** اللَّتين تعطيان مزيَّةً لمبدعٍ من سواه من المُبدِعين. ***وأمَّا الفصل الثَّالث فبيَّن الباحث فيه مراحل تكوُّن النَّصِّ الأدبيِّ لدى المُبدِع***. ثمَّ كان ***الفصل الرَّابع***

درسًا تطبيقيًّا ، عُني بدرس حضور المُبدِع في وعي المُتلقِّي لدى تلقِّيه النَّصَّ الأدبيَّ، وأثر ذلك في وصول المُتلقِّي إلى النَّاتج الدلاليِّ المقصود من قِبل المُبدِع، وكان ذلك من خلال عددٍ من القضايا:

1- ***أسلوبيَّة المقام في الدَّرس الأسلوبيِّ.***

2- ***ومقتضى الحال أو الحال والمقام بين المُبدِع والمُتلقِّي في الدَّرس البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب.***

فظهر أنَّ مقتضى الحال أو الحال والمقام يتعلَّقان بالمُبدِع والمتلقِّي على حدٍّ سواءٍ، وأنَّ النَّشاط الاتِّصاليَّ بين المُبدِع والمتلقِّي لن يُحقِّق غايته، إلَّا بمقدار التَّفاعل بينهما. وفي هذا الفصل ***نجد بعض الظَّواهر الإحصائيَّة في الدَّرس البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب الَّتي تتعلَّق بالمُبدِع في المستوى الصَّوتيِّ، والمعجميِّ، والنَّحويِّ، والدّلاليِّ.*** فكان في هذه الظَّواهر ***تفسيرُ اختياراتٍ معيَّنةٍ يلجأ إليها المُبدِع، ممَّا له علاقةٌ بنفسيَّته وشخصه، وقياسُ فرادة مبدعٍ ما بالنِّسبة لغيره من المُبدِعين،*** إذا فاق إنتاجه سواه من المُبدِعين، أو كان تأثيره أكثر في المتلقِّين. ***وكانت الخاتمة*** تبيانًا للنَّتائج الَّتي وصل إليها البحث، ولمستخلصاته من الدَّرسين؛ البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب، ومن الدَّرس الأسلوبيِّ عند الغربيِّين. وإذا كان لي من كلمةٍ في نهاية ***هذا البحث فأقول:*** إنَّ هذا البحث لم يكن ليظهر على هذا النَّحو لولا عنايةُ الله الَّتي رافقتني في مراحله كلِّها، فللَّه الحمد أوَّلًا وآخرًا، وله الشُّكر على جزيل نعمائه، وكريم فضله. ويقتضي واجب العِرفان أن أذكر أفضال أستاذي المشرف الأستاذ الدُّكتور محمد عبد المطَّلب الَّذي يعود إليه فضلُ خروج هذا البحث إلى النُّور؛ إذ تابعني فيه منذ أن كان بَذْرةً

ساقها إليَّ، وظلَّ ينفخ فيها من روحه، حتَّى نمت البذرة غرسًا، ثمَّ ظلَّ يسقيها بفيض علمه، وطيب أخلاقه، وسماحة وجهه، وصفاء روحه، وجميل تواضعه، حتَّى استقام الغرسُ عودًا، وأضحى شجرةً وارفةَ الظِّلال. فلهُ منِّي كلُّ الشُّكر والتَّقدير. وأشكر مشرفي الثَّاني العالم الجليل الأستاذ الدُّكتور مصطفى ناصف؛ إذ إنَّني أفدت من توجيهاته ودراساته أيَّما فائدةٍ. وأتقدَّم بالشُّكر أيضًا إلى الأستاذَيْن الفاضلين؛ الأستاذ الدُّكتور يوسف نوفل، والأستاذ الدُّكتور مصطفى الشّورى، اللَّذَيْن تفضَّلا بمناقشة هذه الرِّسالة العلميَّة، فلهما منِّي جزيل الشُّكر والعِرفان.

البابُ الأوَّل

1- الفصل الأوَّل:

مصطلح "نظريَّة" ومصطلح "المُبدِع" في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب:

لا بدَّ للباحث أن يعترف بدايةً أنَّ مصطلح "نظريَّة" من المفاهيم الفلسفيَّة الحديثة في اللُّغة العربيَّة، ففي المعاجم العربيَّة نجد كلماتٍ من مثلِ "النَّظر" الَّذي يدور على معاني التَّأمُّل والمعاينة، يقول ابن فارس: "النُّونُ وَالظَّاءُ وَالرَّاءُ أَصْلٌ صَحِيحٌ يَرْجِعُ فُرُوعُهُ إِلَى مَعْنًى وَاحِدٍ وَهُوَ تَأَمُّلُ الشَّيْءِ وَمُعَايَنَتُهُ، ثُمَّ يُسْتَعَارُ وَيُتَّسَعُ فِيهِ"[1]. وفي معاجم المصطلحات نجد "النَّظريّ" من الأمور هو ما "يتوقَّف حصوله على نظرٍ وكسبٍ"[2]. فمدار النَّظر في المعاجم العربيَّة كان -عمومًا- على معاني التَّفكُّر والتَّأمُّل والتَّدبُّر والتَّثبُّت. وإذا ما تتبَّعنا التُّراث البلاغيَّ وجدنا "النّظَّار"، يقول بشر بن المُعْتَمِر: "كبارُ المتكلِّمينَ ورؤساءُ النّظَّارينَ كانوا فوق أكثر الخطباء، وأبلغَ منْ كثيرٍ من البلغاء"[3]. وقد استعمل العلويُّ هذا المصطلح في تعريف الكلام البليغ، فقال: "وهو في مصطلح النّظَّار من علماء البيان: عبارةٌ عن الوصول إلى المعاني البديعة بالألفاظ الحسنة"[4]. وألَّف الزَّنجانيُّ كتابًا سمَّاه "مِعيار النّظَّار في علوم الأشعار"[5]، والظَّاهر أنَّ المراد به

---

1 معجم مقاييس اللُّغة: أبو الحسين أحمد بن فارس (ت395هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، ج5،444.

2 كتاب التَّعريفات: الجُرجانيّ عليّ بن محمدٍ (816هـ)، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط1، 1405هـ،310.

3 البيان والتَّبيين: الجاحظ عمرو بن بحر (ت255هـ)، تحقيق وشرح: عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، بلا تاريخ، ج1، 139.

4 كتاب الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: العلويّ يحيى بن حمزة (ت745هـ)، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1982، ج1،122.

5 الزّنجانيّ عبد الوهاب بن إبراهيم (كان حيًّا في660هـ)، تحقيق ودراسة وشرح: محمَّد رزق الخفاجي، دار المعارف، 1991.

النُّقَّاد في علمٍ من العلوم؛ إذ النّظَّار جمع "ناظر" وهو المنسوب إلى علم المناظرة[1]، والمناظرة من "النَّظر بالبصيرة لغةً، واصطلاحًا هي: النَّظر بالبصيرة من الجانبين في النِّسبة بين الشَّيئين إظهارًا للصَّواب"[2]. وعليه ففي مصطلح المناظرة خاصَّةً –فضلًا عمَّا في "النَّظر" و"النَّظريّ" و"النّظَّار"– ما يوحي بإعمال البصيرة في مجالٍ من مجالات التَّفكير، للخُلوص إلى تصوُّرٍ منطقيٍّ هو الأقرب إلى الصَّواب –بحَسَب ما يعتقد صاحبه– وذلك عبر عددٍ من المصطلحات والمفاهيم. وهذا الفهم يكاد يقترب من مفهوم مصطلح "نظريَّة" الَّتي تعني في المفاهيم الفلسفيَّة الحديثة "مجموعةً من الأفكار والمفاهيم المجرَّدة والمنتظمة على نحوٍ ما، وتطبّق على ميدانٍ من المعرفة خاصٍّ"[3]، أو "جملة تصوُّراتٍ مؤلَّفةٍ تأليفًا عقليًّا تهدف إلى ربط النَّتائج بالمقدِّمات"[4]. والخلاصة أنَّ هذا المصطلح، وإن لم يعرفه البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب، إلَّا أنَّ جملة تصوُّراتهم وشروحهم وتطبيقاتهم، تتضمَّن ما يشير إلى مصطلح "نظريَّة". أمَّا مصطلح "المُبدِع" فاشتقاقه اللُّغويُّ من "بَدع الشَّيء يَبْدَعُه بَدْعًا وابْتَدَعه: أنشأه وبدأه. والبديع والبِدْع: الشَّيء الَّذي يكون أوَّلًا. وفلانٌ بِدْعٌ في هذا الأمر: أي أوَّلٌ لم يسبقه أحدٌ. والبديع المحدث العجيب. وأبدعت الشَّيء: اخترعته لا على مثالٍ. والبديع: من أسماء الله تعالى؛ لإبداعه الأشياء وإحداثه إيَّاها، وهو البديع قبل كلِّ شيءٍ، ويجوز أن يكون بمعنى مُبدِع. و﴿بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ [البقرة: 117]؛ أي خالقها ومبدعها، فهو

---

1 موسوعة كشَّاف اصطلاحات الفنون: التَّهانويّ محمَّد بن عليّ (1158هـ)، تقديم ومراجعة وإشراف: د. رفيق العجم، تحقيق: د. عليّ دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ج 2، 1648.

2 كتاب التَّعريفات: الجُرجانيّ عليّ بن محمَّد، ضبطه وصحَّحه جماعة من العلماء بإشراف النَّاشر، دار الكتب العلميَّة, بيروت، لبنان، ط1، 1983, 231.

4 (نظريَّة، نصّ، أدب)، ثلاثة مفاهيم نقديّة بين التُّراث والمعاصرة: د. عبد الله مرتاض، النَّادي الأدبيّ الثَّقافيّ، جدة، مجلَّد أوَّل، 258.

4 معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2, 1984, 10.

سبحانه الخالق المخترع لا على مثالٍ سابقٍ"[1]. يلحظ المرء هذا التَّوازي بين وحدات (بديع ومبدع) و(مبدع وخالق ومخترع)، ممَّا يوحي أنَّ اللُّغويّين قد لمسوا البعد الفنِّيَّ لهذا المصطلح، ودلالته على صاحبه من حيث هو إنسانٌ متفرِّدٌ، فـ "البديع: فعيل من هذا، فكأنَّ معناه: هو منفردٌ بذلك من غير نظائره، وفيه معنى التَّعجُّب"[2]. وقد وجد بعض اللُّغويّين في "البديع" مبالغةً ليست في "المبدع"؛ يقول نور الدِّين الموسويّ: "البديع والمبدع: كلاهما بمعنًى في اللُّغة؛ وهو منشئ الأشياء على غير مثالٍ سابقٍ، غير أنَّ الفرق بينهما: أنَّ في البديع مبالغةً ليست في المبدع؛ إذ هو يستحقُّ الوصف به في غير حال الفعل على الحقيقة، بمعنى أنَّ من شأنه إنشاء الأشياء"[3]. واختُلِف في نقل اسم العلم "بديع" إلى الاصطلاح؛ فقيل: "من بديع: بمعنى (مُفعِل) اسم فاعل؛ لإبداعه في التَّراكيب غرابةً وإعجابًا، وفي النُّفوس طربًا وارتياحًا. وقيل: من بديع: بمعنى (مُفعَل)، اسم مفعول، وأصله في الحبال، وذلك أن يبتدئ فتل الحبل جديدًا، ولم يكن حبلًا، فنُكِثَ ثمَّ غزل، وأعيد فتله، فأطلق في الكلام على الألفاظ المستطرفة، الَّتي لم تجرِ العادة بمثلها، ثمَّ لزمته هذه التَّسمية، حتَّى قيل: بديع، وإن كثر وتكرَّر"[4]. ويبدو أنَّ دلالة الاصطلاح الأوَّل ترتبط بمدى المقدرة الفنِّيَّة لدى المُبدِع، من حيث التَّصرُّف في التَّراكيب والتَّفنُّن بها بما يُخرجها عن المألوف لدى المتلقِّي، فتثير طربه وارتياحه. أمَّا دلالة الاصطلاح الثَّاني، فترتبط بفنِّ البديع بمعناه الواسع، من حيث كان فنًّا قليل

---

1 لسان العرب: لابن منظور (بدع)، ج8، 6.

2 المصباح المنير: أحمد بن محمَّد بن علي المقري الفيومي، ت 770 هـ، المكتبة العلميَّة, بيروت، ج1، 38، مادة (بدع).

3 فروق اللُّغات في التَّمييز بين مفاد الكلمات: نور الدِّين بن نعمة الله الحسينيّ الموسويّ الجزائريّ, حقَّقه وشرحه د. محمَّد رضوان الدّاية، منشورات المستشاريَّة الثَّقافيَّة للجمهوريَّة الإسلاميَّة، دمشق، 1987، 74.

4 أنوار الرَّبيع في أنواع البديع: عليّ بن معصوم المدنيّ، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة العاني, النَّجف, 1968، ج1، 29.

الانتشار لدى القدماء، ثمَّ كثر لدى المحدثين حتَّى نُسِبَ إليهم؛ يقول ابن المعتزّ: "قد قدَّمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن، واللُّغة وأحاديث رسول الله ρ وكلام الصَّحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدِّمين من الكلام الَّذي سمَّاه المحدثون (البديع)، ليُعْلَم أنَّ بشَّارًا ومسلمًا وأبا نواس، ومَنْ تقيَّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفنِّ، ولكنَّه كَثُر في أشعارهم فعُرِف في زمانهم حتَّى سمِّي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلَّ عليه... وإنَّما كان يقول الشَّاعر من هذا الفنِّ البيت والبيتين في القصيدة"[1]. وما يلفت النَّظر أنَّ أحدًا من البلاغيِّين والنُّقَّاد والعرب لم يستخدم مصطلح "مُبدِع"، اللَّهم إلَّا ما نجده عند حازمٍ من استخدام المصطلح بصيغة الجمع، مع وعيٍ تامٍّ بمدلوله؛ يقول: "الَّذي ران على قلوب شعراء المشرق المتأخِّرين، وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشِّعر منذ مائتي سنةٍ، فلم يُوجَد فيهم على طول هذه المدَّة مَنْ نحا نحو الفحول، ولا مَنْ ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام، وإحكام وضعه، وانتقاء موادِّه الَّتي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن مَهْيَع الشِّعر، ودخلوا في مَحْض التَّكلُّم. هذا على كثرة المبدعين المتقدِّمين في الرَّعيل الأوَّل من قدمائهم، والحلبة السَّابقة زمانًا وإحسانًا منهم"[2]. فاستخدام حازم لمصطلح "المبدعين" هنا استخدامٌ فنِّيٌّ، يعبِّر عن وعيٍ بخصوصيَّة المصطلح، واقتصاره على فئةٍ معيَّنةٍ هي الَّتي تستحقُّ أن يُطلق عليها اسم (مبدع)؛ لأنَّ هذه الفئة استخدمت الكلام استخدامًا فنِّيًّا جماليًّا يعبِّر عن مقدرةٍ وتمكُّنٍ وإبداعٍ حقيقيٍّ. وبقي استخدام البلاغيِّين لمصطلح "بديع" يتراوح بين استخدام كمِّيٍّ، وآخر كيفيٍّ، وكِلا الاستخدامين يدلُّ على وعيٍ فنِّيٍّ بالمصطلح، وارتباطه بصاحبه،

---

1 البديع: لعبد الله بن المعتزِّ (ت 296)، نشره: أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الحكمة، دمشق, بلا تاريخ، 1.

2 منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنيّ (ت 684)، تقديم وتحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشَّرقيَّة، بلا تاريخ، 10.

من خلال رصد تحرُّكاته طولًا وعمقًا، وثمَّة مصطلحاتٌ أخرى في التُّراث العربيّ استخدمت استخدامًا فنّيًّا عبَّر عن تفوُّق أصحابها؛ منها مصطلح "عبقريّ"؛ يقول صاحب اللِّسان: "عبقر" قريةٌ تسكنها الجِنُّ فيما زعموا، فكلَّما أرادوا شيئًا غريبًا ممَّا يصعُب عمله ويدِقُّ، أو شيئًا عظيمًا في نفسه، نسبوه إليها؛ فقالوا: عبقريّ، ثمَّ اتُّسِع فيه حتَّى سُمِّي السَّيِّد والكبير. وعبقر: قريةٌ باليمن تُوَشَّى بها الثِّياب والبُسُط، فثيابها أجود الثِّياب، فصارت مثلًا لكلِّ منسوبٍ إلى شيءٍ رفيعٍ، فكلَّما بالغوا في نعت شيءٍ متناهٍ نسبوه إليه؛ يقال: ظُلْمٌ عَبْقَرِيٌّ، ومالٌ عبقريٌّ، ورجلٌ عبقريٌّ: كاملٌ. وقيل: العبقريُّ: الَّذي ليس فوقه شيءٌ"[1]. ويحدِّثنا المعريُّ عن نسبه العبقريّ، فيقول: "وهذا العبقريُّ الذي عليه اتِّكاء المؤمنين إلى أيِّ شيءٍ نُسِب، فإن كنَّا نقول في الدَّار الأولى: إنَّ العرب كانت تقول: إنَّ عبقر بلادٌ يسكنها الجِنُّ، وأنَّهم إذا أرادوا شيئًا جيّدًا؛ قالوا: عبقريّ؛ أي كأنَّه عَمَلُ الجنّ؛ إذ كانت بلاد الإنس لا تقدر على مثله، ثمَّ كَثُر ذلك، حتَّى قالوا: سيِّدٌ عبقريٌّ، وظلم عبقريٌّ. قال ذو الرُّمَّة:

حتَّى كأنَّ حروفَ القُفِّ ألبَسها — مِنْ وَشْيِ عَبْقَرَ– تجليدٌ وتنجيدُ[2]

وقد ذكره الله تعالى في كتابه؛ فقال: ﴿مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ﴾[3]؛ قال الزَّمخشريُّ في الكشَّاف: "العبقريّ" منسوبٌ إلى عبقر، تزعم العرب أنَّه بلد الجِنّ، فينسبون إليه كلَّ شيءٍ عجيبٍ"[4]. وهذه النِّسبة في الحقيقة – لا تعني أنَّ

---

1 لسان العرب: ابن منظور مادَّة (عبقر).

2 رسالة الملائكة: لأبي العلاء المعرّيّ، دراسة وإعداد محمَّد عبد الحكيم القاضي– محمَّد عبد الرَّزَّاق عرفات، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1989، 58 فما بعد.

2 الرَّحمن: الآية (76).

4 نقلًا عن شياطين الشُّعراء: د. عبد الرَّزَّاق حميدة, مكتبة الأنجلو المصريَّة, بلا تاريخ، 56.

الإبداع ليس من صنع صاحبه، ولكنَّها نسبةٌ للتَّأكيد على تفوُّق صاحب هذا الإبداع وتفرُّده، وأنَّه قد بلغ في كمال صنعته وتفوُّقه درجةً تجعل المتلقِّي يعتقد أنَّ هذا العمل ليس من صنعه، ومن ثمَّ فالنِّسبة مجازيَّةٌ وليست حقيقيَّةً؛ يقول المعريُّ:

وقد كان أربابُ الفصاحةِ كلَّما ... رأوا حَسَناً عدُّوه مِنْ صنعةِ الجِنِّ[1]

ومن المصطلحات الَّتي تحمل معاني الابتكار والتَّفوُّق، فضلًا على الخصوصيَّة والتَّفرُّد، مصطلحات من مثل: "المفلقين السَّحرة"[2]، و"الأُستاذيَّة"[3]، و"صَنَاع[4] أو صانع[5]"، و"منشئ[6]"، و"مؤلِّف[7]"، و"أديب[8]"، و"بليغ[9]". وهناك مصطلحاتٌ ارتبطت بنوعٍ أدبيٍّ معيَّنٍ؛ فالشِّعر يناسبه "الشَّاعر", أو "النَّاظم"، والخطابة يناسبها "الخطيب"، والكتابة

---

1 شروح سقط الزّند: لجنة إحياء آثار أبي العلاء, مطبعة دار الكتب, القاهرة، 1945, ج2، 917.

2 مفتاح العلوم: السّكاكي (626)، حقَّقه وقدّم له وفهرسه د. عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلميَّة, بيروت, ط 1, 2000، 260.

3 دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471 هـ)، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمَّد شاكر, مكتبة الخانجي, القاهرة, ط 3, 1992، 88.

4 السَّابق: 88.

5 أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجانيّ، قرأه وعلَّق عليه أبو فهر محمود محمَّد شاكر, مكتبة الخانجي, القاهرة, ط1، 1991، 151.

قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: ابن رشيق ت (456)، تحقيق الشاذلي بو يحيى، الشَّركة التّونسيَّة للتوزيع– تونس, 1972، 86.

6 رسائل وتعليقات كتبها عبد القاهر الجرجانيّ (ضمن كتاب دلائل الإعجاز)، 545.

7 سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجيّ (ت 466 هـ) دار الكتب العلميَّة, بيروت, ط1, 198، 288.

8 الشِّعر والشُّعراء: ابن قتيبة (ت 276) , تحقيق وشرح أحمد محمَّد شاكر, دار المعارف, القاهرة، ط2, 1958, 25.

9 العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه: ابن رشيق القيروانيّ (456)، تحقيق: د. محمَّد قرقزان, مطبعة الكاتب العربيّ, دمشق, ط2, 1994، ج1، 1+2.

يناسبها "الكاتب", أو "النَّاثر", أو "المترسّل". إلّا أنَّ المصطلح الأكثر دورانًا في كتب البلاغيّين هو مصطلح "متكلّم"؛ إذ إنَّ النَّقد العربيَّ كانت له عنايةٌ بالنُّطق[1]–كونه وسيلةً لتوصيل العمل الإبداعيّ– أكثر من الكتابة. وربَّما يكون سبب ذلك أنَّ احتفال العرب بالشِّعر والخطابة استمرَّ فترةً طويلةً من الزَّمن، وهما فنَّان يعتمدان النُّطق –بالدَّرجة الأولى– وسيلةً لتوصيل العمل الإبداعيّ، فضلًا على أنَّ الثَّقافة العربيَّة –عمومًا– ولا سيَّما في العصر الجاهليّ، وبداية العصر الإسلاميّ، هي ثقافةٌ شفاهيَّةٌ، و"نظرة الشُّعوب الشّفاهيَّة، في عمومها، وعلى الأرجح كلّها، إلى الكلمات بوصفها ذات قوَّة تأثيرٍ سحريَّةٍ– هذه النَّظرة ترتبط على الأقلّ في لا وعيهم، بإحساسهم بها من حيث هي بالضَّرورة منطوقةٌ، ذات صوتٍ، ومن ثمَّ ناتجةٌ عن قوَّةٍ"[2]. بل إنَّ الكلام –نفسه– مشتقٌ من التَّأثير؛ يقول الزّركشيُّ: "الكلام مشتقٌ من التَّأثير؛ يقال: كَلَمَه: إذا أثَّر فيه بالجرح، فسمِّي الكلام كلامًا؛ لأنَّه يؤثِّر في ذهن السَّامع فائدةً لم تكن عنده"[3]. وممَّا يُكسِب هذا المصطلح شرعيَّته اللُّغويَّة والدّلاليَّة، أنَّ الكلام يرتبط بالحضور، والكتابة ترتبط بالنِّيَّات، فـ "المشافهة تقتضي أن يكون السَّامع في حضرة المتكلِّم، وفي مجال ما يصل إليه صوته، أمَّا الكتابة فتوسِّع من دائرة الاتِّصال بجعلها الغائب شاهدًا

---

1 جدليَّة الإفراد والتَّركيب في النَّقد العربيِّ القديم: د. محمَّد عبد المطَّلب, مكتبة لبنان ناشرون، الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر– لونجمان، ط1, 1995، 89.

2 الشفاهيّة والكتابيّة: تأليف والتر ج. أونج، ترجمة: د. حسن البنا عز الدِّين, مراجعة د. محمَّد عصفور, سلسلة عالم المعرفة, الكويت, العدد 182، فبراير، شباط 1994، 91 فما بعد.

3 البرهان في علوم القرآن: بدر الدِّين محمَّد بن عبد الله الزّركشيّ (794 هـ)، تحقيق د. يوسف عبد الرَّحمن المرعشلي، الشَّيخ جمال حمدي الذّهبيّ، الشَّيخ إبراهيم عبد الله الكرديّ، دار المعرفة، بيروت, لبنان, ط1, ج1، 375.

والقصيّ قريبًا"[1]. وقد تنبّه الجاحظ إلى أهميَّة الحضور الحسِّيّ للمبدع، ولإبداعه؛ فقال: "والصَّوت هو آلة اللَّفظ، والجوهر الَّذي يقوم به التَّقطيع، وبه يوجد التَّأليف، ولن تكون حركات اللِّسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا، إلَّا بظهور الصَّوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلَّا بالتَّقطيع والتَّأليف"[2]. كذلك أكَّد ابن أبي الإصبع المصريّ أهميَّة الكلام باعتباره وسيلةً للتَّواصل بين المبدع والتَّلقِّي؛ يقول: "صناعة البيان يجب أن يكون المستحسن منها ما يخصُّ السَّمع، فإنَّها مختصَّةٌ بالكلام، والعبارة دون الإشارة"[3]. كلُّ ذلك يعني وعي القدماء أنَّ الكتابة والنُّطق لا يستويان في توصيل الرِّسالة إلى المخاطب، ولا سيَّما بالنِّسبة إلى فنَّي الشِّعر والخطابة، اللَّذين يقومان على الإلقاء، واللَّذين دار النَّقد العربيُّ – في معظمه– حولهما. بقي أن نشير إلى أنَّ استخدام البلاغيِّين لمصطلح "متكلِّم" لا يُقْصد به الاستخدام المألوف الَّذي يشمُل كلَّ مَنْ تكلَّم بكلامٍ كيفما جاء واتَّفق، حتَّى وإن وافق قواعد اللُّغة، بل يُقصد به الاستخدام الفنِّيّ الَّذي يقوم على الوعي والقصد، حتَّى وإن وافق قواعد اللغة؛ يقول الجاحظ: "ولو أنَّ رجلًا من الباعة صاح: مَنْ يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلَّم بكلامٍ في وزنٍ: مستفعلن مفعولات، وكيف يكون هذا شعرًا وصاحبه لم يقصد إلى الشِّعر"[4]. ويتّصل بالمتكلِّم دون واضع اللُّغة، وبإنتاج ما هو فنِّيٌّ جميلٌ، دون ما هو متداولٌ مشتركٌ؛ يقول عبد القاهر:

---

1 المفاضلة بين الشِّعر والنَّثر في التُّراث العربيّ ودلالتها: د. حمَّادي صمود (ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النَّقديّ) النَّادي الأدبيّ الثَّقافيّ, جدة, 1988، م2، ، 6 فما بعد.

2 البيان والتبيين: الجاحظ، ج1، 79.

3 بديع القرآن: لابن أبي الإصبع المصريّ (654 هـ)، تقديم وتحقيق: د. حفني محمَّد شرف، دار نهضة مصر, القاهرة، ط2، بلا تاريخ, 204.

4 البيان والتَّبيين: الجاحظ، ج1، 380.

"الفصاحة هي مزيَّةٌ بالمتكلِّم دون واضع اللُّغة"[1]. وهذا يعني مشروعيَّة هذا المصطلح الَّذي استخدمه البلاغيُّون، بحيث يكاد لا يخلو منه مؤلَّفٌ بلاغيٌّ.

1 دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجانيّ، 401.

الفصل الثَّاني

الظَّاهرة في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب

في الواقع إنَّ رصد هذه الظَّاهرة في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ، يُعدُّ من الصُّعوبة بمكان نظرًا لتشعُّبها وامتدادها؛ لذلك آثر الباحث رصْد هذه الظَّاهرة من خلال أطرافها الثَّلاثة؛ المبدع والإنتاج والمتلقِّي؛ المبدع بوصفه فنَّانًا ومبتكرًا ومتفرِّدًا؛ والإنتاج بوصفه اختيارًا يدلُّ على صاحبه وبصمةً لمبدعه وانعكاسًا له؛ والمتلقِّي بوصفه هدفًا للمبدع يمارس عليه شتَّى أنواع التَّأثير، لكنَّه كما سيبدو، تأثيرٌ متبادلٌ؛ إذ إنَّ أهواء المتلقِّي وميوله وحاجاته، ستؤثِّر في نوعيَّة إنتاج المبدع.

أوَّلاً: خصوصيَّة المبدع

1- المبدع والفن:

حاجة الإنسان للتَّعبير عن ذاته حاجةٌ غريزيَّةٌ فطريَّةٌ، فضلًا على كونها حاجةً نفعيَّةً، ووسائله إلى ذلك متعدِّدةٌ، لكن لمَّا كانت هذه الوسائل لا تتَّسع اتِّساع الكلام، تواضع النَّاس على أصواتٍ معيَّنةٍ للتَّعبير عن أغراضهم؛ يقول القاضي عبد الجبَّار: "واعلم أنَّ حاجة العقلاء لمَّا دعت إلى الإنباء عمَّا في النَّفس، لِما فيه من النَّفع، ودفع الضَّرر، وعلموا أنَّ ذلك، وإن صحَّ بالمواضعة على الحركات وغيرها، فلن يتَّسع اتِّساع الكلام، اقتضى ذلك المواضعة على الكلام الَّذي عند التأمُّل تعرف أنَّه أشدُّ اتِّساعًا من كلِّ ما تصحُّ فيه المواضعة"[1]. ومِنْ ثَمَّ فقد كان البيان من أعظم آيات الله؛ فقال جلَّ ثناؤه: ﴿خَلَقَ الْإِنْسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ﴾[2]؛ إذ "قدَّم –جلَّ ثناؤه– البيان على جميع ما توحَّد بخلقِه وتفرَّد بإنشائه"[3]؛ لأنَّه يحقِّق للإنسان حاجاتٍ نفعيَّةً وروحيَّةً، ويمكِّنه من التَّفاعل مع الآخرين، ومشاركتهم في أمور حياتهم المختلفة، فلولا البيان ما استطاع الإنسان: أن يعرف ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه المعاون له على أموره، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلَّا بغيره"[4]. لكنَّ السُّؤال الَّذي يطرح نفسه هنا هو: هل كلُّ مَنْ عبَّر عن ذاته أو حاجاته كان مبدعًا؟ وما الوسيلة الَّتي يستخدمها

---

1 المغني في أبواب العمل والتَّوحيد: إملاء القاضي أبو الحسن عبد الجبَّار الأسد آبادي (ت 415 هـ) قوّم نصّه على نسختين خطِّيّتين: أمين الخولي، وزارة الثَّقافة والإرشاد القوميّ، الجمهوريَّة المتَّحدة، بلا تاريخ، الجزء السَّادس عشر، 203.

2 الرَّحمن: الآية (3) و (4).

3 الصاحبي: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريَّا (395)، تحقيق: السَّيِّد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربيَّة، عيسى البابي الحلبي، بلا تاريخ، 16.

4 البيان والتَّبيين: الجاحظ، ج1، 75.

الفنَّان للتَّعبير عن فنِّه؟ لقد ميَّز البلاغيُّون والنُّقَّاد بين نوعين من أنواع البيان؛ البيان الَّذي يستخدمه عامَّة النَّاس للتَّعبير عن ذواتهم وحاجاتهم، ووسيلتهم إلى ذلك اللُّغة الوضعيَّة أو المألوفة. والبيان الذي يستخدمه الفنَّان للتَّعبير عن ذاته وحاجاته، ووسيلته إلى ذلك اللُّغة الأدبيَّة، أو الفنِّيَّة. وقد بيَّن الجاحظ ذلك حين قال: "والعتَّابيّ حين زعم أنَّ كلَّ مَنْ أفهمك حاجَته فهو بليغٌ، لم يعنِ أنَّ مَنْ أفْهَمَنا من معاشر المولّدين والبلديِّين قَصْده ومعناه، بالكلام الملحون المعدول عن جهته، والمصروف عن حقِّه، أنَّه محكومٌ له بالبلاغة كيف كان... فَمَنْ زعم أنَّ البلاغة أن يكون السَّامع يفهمُ معنى القائل، جعل الفصاحة واللُّكنة، والخطأ والصَّواب، والإغلاق والإبانة، والملحون والمعرَب، كلَّه سواءً، وكلَّه بيانًا... وإنَّما عنى العتَّابيّ إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء"[1]. وهذا يعني أنَّ البيان يتعدَّد ويتنوَّع على حَسَب ثقافة مستخدميه، والوسائل الَّتي يستخدمونها في التَّعبير عن ذواتهم؛ إذ إنَّ "البيان فيه الأقبح والأحسن، والوسائط بين هذين الطَّرفين، فالأقبح كبيان باقل، والوسائط تعلو وتسفل على مقدار إطالة الألفاظ وقصرها، والقرب من البلاغة، والبعد عنها بالنّسب والإضافات. وبيان الكتاب العزيز، وكلّ بيان بليغ فصيح من الأحسن دون الأقبح، ودون الوسائط البعيدة من البلاغة والقريبة"[2]. ومِنْ ثَمَّ فقد أصبح البيان[3] الَّذي يقصده البلاغيُّون هو "المنطق الفصيح المعرب عمَّا في الضَّمير"[4] وأصبحت الفصاحة "عبارةً عن مزيَّةٍ بالمتكلِّم دون

---

1 البيان والتَّبيين: الجاحظ، ج1، 162.

2 بديع القرآن: ابن أبي الإصبع المصريّ، 203.

3 المعنى اللُّغويّ للبيان يساند المعنى الاصطلاحيّ، فقد جاء في تاج العروس "البيان: الفصاحة مع اللَّسَن، والبيان: الإفصاح مع ذَكاء، والبيِّن من الرِّجال: السَّمْح اللِّسان، الفصيح الظَّريف العالي الكلام، القليل الرَّتَج". انظر مادة "بَيَن" في تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى الزبيدي، دار الفكر، بيروت، 1966.

4 مواهب الفتَّاح في شرح تلخيص المفتاح (ضمن شروح التَّلخيص): المغربيّ، دار السّرور، بيروت، لبنان، بلا تاريخ، ج 1، 150.

واضع اللُّغة"[1]. لم يكتف البلاغيُّون بذلك، بل جعلوا إنتاج الجميل مرتبطًا بمقصديَّة المبدع واختياره؛ يقول شارح رسالة الرُّمَّانِّيّ: "البيان البلاغيُّ هو ما يدلُّ على معاني المتكلِّم الَّتي يعنيها، وأنحائه الَّتي ينحوها"[2]. وكلَّما أحسن المبدع اختياراته استطاع أن يرتقي في سلَّم البيان، ومِنْ ثَمَّ فقد كان "لا يُحتاج في فساد البيان إلى أكثر من تَرْك التَّخيُّر"[3]؛ هذا التَّخيُّر هو الَّذي يجعل للفنَّان شخصيَّةً متميِّزةً، ويمنحه سمةً متفرِّدةً، وذلك بما يصنعه في الكلمات من ترتيبٍ على حَسَب الصُّورة والصِّفة التي يقصد إليه؛ لأنَّ "أَنْفُسَ الكَلِم بمعزلٍ عن الاختصاص، وحالها معه حال الإبْرِيسَم مع الَّذي يَنْسِج منه الدِّيباج، وحال الفضَّة والذَّهب مع مَنْ يصوغ منهما الحُليَّ، فكما لا يشتبهُ الأمرُ في أنَّ الدِّيباج لا يُختصُّ بناسجه من حيث الإبْرِيسَم، والحليّ بصفائها من حيث الفضَّة والذَّهب، ولكن من جهة العمل والصَّنعة، كذلك ينبغي أن لا يشتبه أنَّ الشِّعر لا يختصُّ بقائله من جهة أنفس الكَلِم وأوضاع اللُّغة... وجملة الأمر أنَّه لا يكون ترتيبٌ في شيءٍ، حتَّى يكون هناك قصدٌ إلى صورةٍ وصفةٍ، إن لم يُقدَّم ما قُدِّم، ولم يُؤخَّر ما أُخِّر، وبُدِئ بالَّذي ثُنِّي به، أو ثُنِّي بالذي ثُلِّث به، لم تحصل لك تلك الصُّورة وتلك الصِّفة"[4]. وهذا يعني أنَّ الفنَّ أصبح حرفةً وصنعةً كغيره من الحرف والصِّناعات، والمبدع أو الفنَّان صانعٌ؛ فالشَّاعر "كالنَّسَّاج الحاذق الَّذي يُفوِّف وَشْيَه بأحسن التَّفويف، ويُسَدِّيه ويُنيرُه، ولا يُهَلْهِل شيئًا منه فَيَشينه، وكالنَّقَّاش الرَّقيق الَّذي يَضَع الأصباغ في أحسن تقاسيم نَقْشه، ويُشبِع كلَّ صبغٍ منها، حتَّى يتضاعف حُسْنُه في العَيَان، وكناظم

1 دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجانيّ، 401.

2 شرح رسالة الرُّمَّانيّ في إعجاز القرآن: لعالم مجهول كأنَّه الإمام عبد القاهر الجرجانيّ، كشف عنه وعلّق عليه: د. زكريَّا سعيد عليّ، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط1، 1997، 149.

3 البيان والتَّبيين: ج1، 86.

4 دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجانيّ, 362، 364.

الجوهر الَّذي يؤلِّف بين النَّفيس منها والثَّمين الرَّائق"[1]. ولم يكن حديثهم في المقارنة بين عمل الأديب، وأصحاب الصِّناعات "سوى محاولةٍ لإبراز الجانب الفرديّ في عمليَّة الإبداع"[2]. وهذا التَّفرُّد اكتسبه الفنَّان من قدرته على تذوُّق الجمال، والتَّعبير عنه باللُّغة الجميلة، فإذا كان النَّاس تعارفوا على أنَّ الإنسان يمتاز بالنُّطق، أو بالعقل، فإنَّ التَّوحيديَّ يضيف إلى ذلك امتيازه "بالحاسَّة الفنِّيَّة"[3]؛ يقول: "إنَّ الإنسان متميِّزٌ عن الحيوان بالأيدي لإقامة الصِّناعات، وإبراز الصُّور فيها مماثلةً لِما في الطَّبيعة بقوَّة النَّفس"[4]. والصِّناعة عند العرب –كما يُفهم من النُّصوص السَّابقة– يُقصد بها معنى (الفنّ)، ومن ثَمَّ فقد كان الفنَّان هو الوحيد القادر على إدراك الجمال والتَّعبير عنه؛ لأنَّه يتمتَّع بحساسيَّةٍ خاصَّةٍ في تعامله مع الوجود؛ هذه الحساسيَّة هي الَّتي تتيح له إنتاج ما هو جميلٌ. وهذا البيان الجميل هو الَّذي به "نطق القرآن، وتفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم"[5]، وفيه "قال الله Y: ﴿وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ﴾[6]، كما قال النَّبيّ وقد سأله العبَّاس؛ فقال: فيمَ الجمال يا رسول الله؟ فقال: في اللِّسان"[7]. والسُّؤال الَّذي يطرح نفسه الآن: ما أهميَّة هذا البيان بالنِّسبة إلى الفنَّان؟ وما حقيقته؟ إنَّ البيان

---

1 عيار الشِّعر: لمحمَّد بن أحمد بن طباطبا العلويّ ت (322)، تحقيق وتعليق: د. محمَّد زغلول سلام، النَّاشر منشأة المعارف بالإسكندريَّة، ط3، بلا تاريخ، 43، 44.

2 نظريَّة اللُّغة في النَّقد العربيّ: د. عبد الحكيم راضي، النَّاشر مكتبة الخانجي، بلا تاريخ، 109.

3 أبو حيَّان التَّوحيديّ أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء: بقلم د. زكريَّا إبراهيم، المؤسَّسة المصريَّة العامَّة للتَّأليف والأنباء والنَّشر، الدَّار المصريَّة العامَّة للتَّأليف والتَّرجمة، بلا تاريخ، ص 281.

4 الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التَّوحيديّ، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزّين، لجنة التَّأليف والتَّرجمة والنَّشر، القاهرة، 1939، ج2، 43.

5 البيان والتَّبيين: الجاحظ، ج1، 75.

6 سورة محمَّد: الآية (30).

7 البرهان في وجوه البيان: لأبي الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، القرن الرَّابع، تقديم وتحقيق: د. حنفي محمَّد شرف، مكتبة الشَّباب، بلا تاريخ، 59.

بالنِّسبة للمبدع، هو قبل كلِّ شيءٍ "تعبير"[1] عمَّا يختلج في نفسه من مشاعرَ وأحاسيسَ وانفعالاتٍ، يحاول من خلال البوح بها أن ينفث عن ذاته المتعبة، أو المؤرّقة؛ فالأحنف بن قيس كان صاحب بيان؛ لأنَّه "كان إذا تكلَّم جلَّى عن نفسه"[2]. وحينما سُئل عبد الله بن مسعود: "كيف تقول الشِّعر مع الفقه والنُّسك؟ قال: لا بدَّ للمصدور من أن ينفث"[3]؛ ولأنَّه إذا "لم ينفث جَوِي"[4]. وهذا يعني أنَّ الأداء الفنِّيَّ أصبح تنفيسًا عن "مكبوتٍ فكريٍّ وعاطفيٍّ"[5]. ونظرًا إلى أنَّ الشِّعر يُعدُّ من أقرب الفنون إلى نفس العربيِّ ووجدانه، فقد لجأ إليه المبدعون، ليكون مجلًى لذواتهم، وتخفيفًا من الأحقاد ومشاعر الكراهيَّة فيما بينهم، يقول النَّبيُّ ρ: "الشِّعر كلامٌ من كلام العرب جزلٌ، تتكلَّم به في بواديها، وتسلُّ به الضَّغائن من قلوبها"[6]. وقد عبَّر العديد من الشُّعراء عن هذه العلاقة الحميمة بينهم وبين الشِّعر، من حيث هو وسيلةٌ للتَّنفيس عن مكبوتٍ، كقول بشَّار:

لا بـــدَّ للمصـــدورِ أنْ يَنْفُثـــا   وللَّذي فـي الصَّــدْرِ أنْ يُبْعَثـــا[7]

أو من حيث هو وسيلةٌ للتَّرويح عن النَّفس المتعبة المثقلة بالهموم، كقول أبي تمَّام:

---

1 جاء في تاج العروس أنَّ أصل "البيان" هو: "الكشف والظُّهور"، انظر مادَّة "بين".
وهو هذا أنَّ المبدع يكشف من خلال البيان عن ذاته، ويظهر ما في نفسه.

2 البيان والتَّبيين: الجاحظ، ج1، 56.

3 البيان والتَّبيين: ج4، 46.

4 السَّابق: ج2، 97، والقول لمعاوية بن أبي سفيان.

5 قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ: د. محمَّد عبد المطَّلب، مكتبة لبنان ناشرون، لونجمان، ط1، 1995، 203.

6 العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه: تأليف الإمام أبي عليّ الحسن بن رشيق القيروانيّ (456)، تحقيق: د. محمَّد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1994، م1، 86.

7 ذكره محقِّق البيان والتَّبيين عبد السَّلام هارون في المختار من شعر بشَّار وحواشيه 146، انظر البيان والتَّبيين: ج4، 46.

لصيقُ فؤادي مُذْ ثلاثونَ حجَّــةً   وصيقلُ ذهني والمروِّحِ عَنْ همِّي[1]

أو من حيث هو وسيلةٌ للتَّداوي، كقول مجنون ليلى:

فما أُشرِفُ الأيفاعَ إلَّا صَبابـــــةً   ولا أنشدُ الأشعارَ إلَّا تَدَاوِيَــــا

ولشدَّة لصوق الشِّعر بنفس العربيِّ، قال النَّبيُّ ρ: "لا تدع العربُ الشِّعرَ حتَّى تدع الإبلُ الحنينَ"[3]؛ إذ إنَّه نمط القول الوحيد الَّذي يمكن أن يتَّخذ من ذات قائله موضوعه؛ يقول ابن رشيق: "وقيل: ليس لأحدٍ من النَّاس أن يطري نفسه ويمدحها في غير منافرةٍ، إلَّا أن يكون شاعرًا، فإنَّ ذلك جائزٌ له في الشِّعر، غير معيبٍ عليه"[4]. ومن ذلك أيضًا "أنَّ صاحب الرِّياسة والأُبَّهَة لو خطب بذكر عشيقٍ له، وَوَصَف وَجْدَه به، وحنينه إليه، وشهرته في حبِّه، وبكاءه من أجله، لاستهجن منه ذلك، وتنقّص به فيه، ولو قال ذلك شعرًا لكان حسنًا[5]. وهذا يبيّن أهميَّة الشِّعر –خصوصًا– والبيان عمومًا بالنِّسبة إلى المبدع، بوصفهما مجلًى للذَّات يمكنها أن تكشف من خلالهما عن مكنونها، وتعلّق بهما ما يلحُّ عليها من جامح الهوى، وعاصف الرَّغبات. ويبدو أنَّ الشِّعر هو الميدان الأكثر رحابةً وسعةً للذَّات المبدعة في التَّعبير عن كلِّ ما يختلج في صدرها، لكنَّه لم يبقَ كذلك –دائمًا– بل تفاوتت أهميَّته على مرِّ العصور بحَسَب

1 ديوان أبي تمَّام بشرح الخطيب التَّبريزيّ، تحقيق: محمَّد عبده عزَّام، دار المعارف بمصر، ط3، 1956، م4، 495.

2 ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبد السَّتَّار أحمد فراج، مكتبة مصر، 1979، 227.

3 العمدة: ج1، 91.

4 العمدة: ج1، 83.

5 كتاب الصِّناعتين الكتابة والشِّعر: تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكريّ، (395 هـ)، تحقيق: علي محمَّد البجاوي، محمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريَّة، صيدا، بيروت، 1986، 139.

صدق المبدع في التَّعبير عن ذات نفسه، ومن ثَمَّ تحريك مشاعر المتلقِّي، والتَّأثير فيه، فإنَّ "الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللِّسان، لم تجاوز الآذان"[1]. وكلَّما كان المبدع صادقًا في التَّعبير عن ذات نفسه، كان لكلامه وقعةٌ على المتلقِّي؛ لأنَّ "المستمع يرقُّ على قدْرِ رقَّة القائل"[2]. ولإيمانهم العميق أنَّ الفنَّ تعبيرٌ عن الشُّعور، لم يفصلوا بين قول الفنَّان وفعله، إذ إنَّه يروى أنَّ عمر بن الخطَّاب τ "استعمل النُّعمان بن عديّ بن فضلة على مَيْسَان، فبلغه عن الشِّعر الَّذي قاله، وهو:

مَـــــنْ مبلـــــغُ الحســــــناءَ أنَّ خَليلَهـــــــــــــــــــــــــــا	بِمَيْسَانَ يُسقَى من زُجاجٍ وحَنْتَمِ
إذا شئتُ غنتني دهاقين قريةٍ	وصنّاجةٌ تجذو على كلِّ مَنْسَمِ
فإنْ كنتَ ندماني فبالأكبرِ اسقني	ولا تَســـقني بالأصْـــغرِ المتـــثلّمِ
لعــلَّ أميــرَ المــؤمنينَ يَســوؤهُ	تَنَادُمنـــــا بالجَوْسَـــقِ المتهـــدّمِ

فكتب إليه: "بسم الله الرَّحمن الرَّحيم"... أمَّا بعد: فقد بلغني قولك: لعلَّ أمير المؤمنين يسوؤه... وأيم الله إنَّه ليسوؤني، فاقدُم فقد عزلتك. فلمَّا قدَمَ عليه؛ قال: يا أمير المؤمنين! والله ما شربتها قطّ، وإنَّما هو شعرٌ طفح على لساني وإنِّي لشاعرٌ، فقال عمر: أظنُّ ذاك، ولكنْ لا تَعمل لي على عملٍ أبدًا"[3]. وحين سمع عمر بن الخطَّاب τ قول أبي مِحْجَن: "ولست عن الصَّهباء يومًا بصابر" قال: قد أبديت ما في

1 البيان والتَّبيين: ج1، 83.

2 السَّابق، ج4، 41.

3 جمهرة رسائل العرب في عصور العرب الزَّاهرة: جمع أحمد زكي صفوت، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1937، ج1، 282.

نفسك ولأزيدنَّك عقوبةً؛ لإصرارك على شرب الخمر"[1]. ويبدو أنَّ عمر بن الخطَّاب τ قد أدرَك بثاقب فهمه وعمق إحساسه، أنَّ شعر كلٍّ من النّعمان بن عديّ، وأبي مِحْجَن الثَّقفيّ لا يصدر إلَّا عن نفسٍ توَّاقةٍ إلى شرب الخمر، لِما لمسه من صدق الإحساس في التَّعبير عن ذات النَّفس، لا سيَّما وأنَّ عهد النَّاس بالإسلام ليس ببعيدٍ، ونشوة الخمر لم تفارق النُّفوس بعد.

1 الأغاني: لأبي فرج الأصفهاني (356)، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط 2، بلا تاريخ، ج1،

٢- المبدع بين الابتكار والاقتدار الفنّيّين:

أ- المصطلح:

1- مصطلح "الابتكار":

فطن البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب إلى خاصيَّة الابتكار الفنّيِّ، من حيث هي سمةٌ مميّزةٌ للمُبدِع، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال تحديد اللُّغويّين الأصول الدّلاليَّة لكلماتٍ؛ من مثل: "شاعر" و"شعر" و"بيان"؛ فالشَّاعر إنَّما "سُمِّي شاعرًا لفطنته"[1]؛ و"لأنَّه يَشْعُر ما لا يشعر غيره؛ أي يعلم"2 و"يفطن لِما لا يفطن إليه غيره من معاني الكلام"[3]. وسُمّي الشِّعر شعرًا؛ "لأنَّه الفطنة بالغوامض من الأسباب؛ يقال: شعر بالشَّيء، إذا فطن له"[4]. كأنَّ الشَّاعر عندهم قد فطن إلى تأليف الكلام، الَّذي لا يستطيع غيره من النَّاس أن يقول مثله، أو ما يقاربه، بل ربَّما لا يستطيعه غيره من المُبدعين؛ إذ ليس كلُّ مبدعٍ مبتكرًا – كما سنرى. أمَّا البيان: فهو "الإفصاح مع الذَّكاء، والبيِّن من الرِّجال: السَّمْح اللِّسان، الفصيح الظَّريف، العالي الكلام، القليل الرَّتَج"[5]. فجعل البيان مرتبطًا بقدرات المبدع الابتكاريَّة، كلٌّ بحَسَب ذكائه وفطنته، يكون له موضعٌ بين أقرانه من المُبدعين؛ لأنَّ الذَّكاء كما جاء في لسان العرب "حدَّة الفؤاد وسرعة الفطنة"[6]. ويمكن أن نلمح

---

2 تاج العروس: مادَّة (شعر).

3 لسان العرب: مادَّة (شعر).

3 كتاب الزّينة في الكلمات الإسلاميَّة العربيَّة: تأليف الشَّيخ أبي حاتم بن حمدان الرَّازيّ [322]، عارضه لأصوله وعلَّق عليه: حسين بن فيض الله الهمذانيّ، القاهرة، ط2، 1957، ج1، 83.

5 السَّابق: ج١، ٨٤.

6 تاج العروس مادَّة (بين).

7 مادَّة: (ذكو).

هذه الخاصيَّة الابتكاريَّة أيضًا في الأصول الدّلاليَّة لكلمتي: "فنّ" و"صناعة"؛ إذ قد جاء في لسان العرب "الرَّجل يفنِّن الكلام؛ أي يشتقُّ في فنٍّ بعد فنٍّ. والتَّفنُّن: فِعْلُك، ورجل مِفَنٌّ: يأتي بالعجائب... وافتنَّ الرَّجل في حديثه وفي خطبته: إذا جاء بالأفانين"[1]. فالإتيان بالعجائب، والتَّفنُّن في الكلام، هي صفاتٌ للمُبدِع المُبتكِر الَّذي يحاول دائمًا الخروج على المألوف والمتداول. أمَّا عن مصطلح "صناعة"، فيقال: "رجل صنيع اليدين وصِنْع اليدين- بكسر الصّاد؛ أي صانعٌ حاذقٌ، ورجلٌ صَنَع اللِّسان، ولسانٌ صَنَعٌ؛ يقال ذلك للشّاعر ولكلِّ بيِّنٍ"[2]. والصّانع الحاذق في صنعته هو فنّانٌ مُبتكِرٌ، بلا ريبٍ؛ لأنَّ الحذق مرتبطٌ بالذَّكاء الَّذي يدلُّ على الابتكار، وبمقدار الحذق يُقضى للمبدع بالتَّفوُّق فيما يقوله، كما سنرى عند النُّقَّاد والبلاغيّين الَّذين تردَّدت لديهم مثل هذه المصطلحات بما تحمله من دلالاتٍ تدلُّ على وجوب أن يكون المبدع مبتكرًا حاذقًا متفنِّنًا؛ إذ نجد خالدًا بن صفوان يصف جريرًا والفرزدق والأخطل، فيقول: "كلّهم ذكيُّ الفؤاد، رفيع العماد، واري الزّناد"[3]، وكأنَّه يشير إلى الحسّ الابتكاريّ عند هؤلاء الشُّعراء الَّذين كانوا يتنافسون فيما بينهم أيّهم يسبق الآخر في ابتكار ما هو جديدٌ ومؤثِّرٌ، لذلك كانت لهم مكانةٌ مميَّزة. وقد "قيل لبشّارٍ يومًا، وقد أنشد قوله:

كأنَّ مثارَ النَّقْعِ فوقَ رؤوسِنا   وأسـيافُنا ليـلٌ تَهَـاوى كَوَاكِبُـهُ

ما قال أحدٌ مثل هذا التَّشبيه، فمن أين لك هذا، ولم ترَ الدُّنيا قطّ، ولا شيئًا فيها، فقال: إنَّ عدم النَّظر يقوي ذكاء القلب، ويقطع عنه الشُّغل بما يُنظَر إليه من الأشياء،

---

2 انظر مادَّة (فنن).

3 لسان العرب: مادة (صنع).

3 زهر الآداب وثمر الألباب: لأبي إسحق المصريّ القيروانيّ [488]، مفصَّل ومضبوط ومشروح بقلم: د. زكي مبارك، المطبعة الرَّحمانيَّة بمصر، ط2، ج3، 52.

فيتوفَّر حسّه، وتذكو قريحته"[1]. صحيحٌ أنَّ بشَّارًا فقد بصره، لكنَّه كان يتمتَّع بخيالٍ عالٍ، وحسٍّ رهيفٍ، مكَّنَاه من ابتكار صورٍ شعريَّةٍ متميّزةٍ، حسده عليها أقرانه من الشُّعراء، وجعلت النَّاس يتعجَّبون من قدراته الفائقة في التَّصوير والتَّركيب. ويبدو أنَّ مصطلحَيْ "ذكاء" و"حذق" تردَّدا كثيرًا لدى البلاغيّين والنُّقَّاد العرب للتَّعبير عن هذه الخاصيَّة الابتكاريَّة عند المُبدِع؛ إذ إنَّ القاضي الجُرجانيَّ يرى أنَّ الإحسان في الشِّعر يحتاج إلى أربع خصالٍ هي: الطَّبع والرِّواية والذَّكاء، ثمَّ تكون الدُّربة مادَّةً له وقوَّةً لكلِّ واحدٍ من أسبابه"[2]. فاختياره لصفة الذَّكاء بعد الطَّبع والرِّواية، تعبيرٌ عن خاصيَّة الابتكار الَّتي يجب أن تتوفَّر في المُبدِع؛ ذلك أنَّ المُبدِع بعد أن يروي أشعار الغير، يحتاج إلى ذكاءٍ يساعده على الانتقاء والاختيار الَّذي يجعل من عمله عملًا مبتكرًا، ويحقِّق له شخصيَّةً متميّزةً، دليل ذلك أنَّ الجُرجانيَّ يربط المقدرة الابتكاريَّة للمتنبِّي بالفطنة والذَّكاء فيقول: "وأنت لا تجد لأبي الطَّيِّب قصيدةً تخلو من أبياتٍ تُختار، ومعانٍ تُستفاد، وألفاظٍ تروق وتعذب، وإبداعٍ يدلُّ على الفطنة والذَّكاء"[3]. وهذا المرزوقيُّ يجعل الذَّكاء وحسن التَّمييز عيارًا للإصابة في الوصف[4]، في حين يرى الجُرجانيُّ أنَّ المفاضلة بين التَّشبيهين تكون بحَسَب مقدار ذكاء المُبدِع؛ يقول: "واعلم أنَّ من حقِّك أن لا تضع الموازنة بين التَّشبيهين في حاجة أحدهما إلى زيادة من التَّأمُّل على وقتنا هذا، ولكن تنظر إلى حال ما في قوى العقل، ولم تسمع بواحدٍ منهما، فتعلم أن لو

---

1 أغاني الأغاني (مختصر أغاني الأصفهاني): تخيَّرها وتنخَّلها وجمعها الخوري يوسف عوض، دار طلاس، دمشق، ط٢، ١٩٩٣، م١، ٢٣٦.

2 الوساطة بين المتنبِّي وخصومه: لمؤلِّفه أبي الحسين عليّ بن عبد العزيز "الشَّهير بالقاضي الجُرجانيّ"، [366هـ] عُني بتصحيحه وشرحه أحمد عارف الزَّين، بلا تاريخ، ج1، 21.

3 الوساطة: ج1، 54.

4 شرح ديوان الحماسة: لأبي عليّ أحمد بن محمَّد الحسن المرزوقي [451]، نشره: أحمد أمين، عبد السَّلام هارون، مطبعة لجنة التَّأليف والتَّرجمة والنَّشر، القاهرة، ط1، 1951، 9.

أرادهما مريدٌ، أو اتَّفقا له جميعًا، ولم يكن قد سمع بواحدٍ منهما أيّهما كان يكون أسهل عليه، وأسرع إليه، وأعطى بيديه، وأيّهما تجده أدلَّ على ذكاء مَن تسمعه منه "[1]. ممَّا يعني أنَّ كلًّا من المرزوقيِّ والجُرجانيّ، يربطان القدرة على الوصف والتَّشبيه، بمقدار ذكاء المبدع؛ وهذه القدرة –حَسَب الجُرجانيّ– تتفاوت من عصرٍ إلى عصرٍ، بمقدار تطوُّر المجتمع، وما يتبعه من تطوُّراتٍ أخرى، تنعكس على المقدرة الابتكاريَّة عند الفرد؛ ومن ثمَّ فلا تجوز المقارنة بين المقدرة الابتكاريَّة لمبدعَيْن في عصرَيْن متباينَيْن. أمَّا مصطلح "حذق" فهو مصطلحٌ يرتبط بمقدرة المُبدِع الابتكاريَّة على التَّحويل والتَّبديل والإخفاء والسّتر؛ إذ نجد القاضي الجُرجانيَّ يربط الحذق بقدرة المُبدِع على العدول بالمعنى المختلس، من حيث النَّوع والصِّنف والوزن والنَّظم والرَّوِيّ والقافية، وهو ما يعني الابتكار من حيث المضمون والشَّكل؛ يقول: "فإنَّ الشَّاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس، عدل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمه، وعن رويّه وقافيته"[2]. ونجد أبا هلال العسكريّ أيضًا، يجعل صفة الحذق مرتبطةً بالقدرة على إخفاء المعنى المسروق، وذلك يكون بالابتكار على مستوى الصُّورة، من خلال إعادة تشكيل المعنى المسروق؛ يقول: "والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى يأخذه في سترةٍ، فيحكم له بالسَّبق إليه أكثر مَن يمرُّ به"[3]. أمَّا قدامة فيربط بين الصِّناعة من حيث هي عملٌ فرديٌّ، والحذق الَّذي يصل بالمبدع إلى درجة الكمال؛ يقول: "ولمَّا كانت للشِّعر صناعةٌ، وكان الغرض في كلِّ صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التَّجويد والكمال؛ إذ كان جميع ما يؤلَّف ويصنع على سبيل الصِّناعات والمهن فله طرفان؛ أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرَّداءة، وحدود بينهما تسمَّى الوسائط، وكان كلُّ قاصد لشيءٍ

1 أسرار البلاغة: 188.

3 الوساطة: ج٢،١٩٩.

3 كتاب الصِّناعتين: ١٩٨.

من ذلك، فإنَّما يقصد الطَّرف الأجود، فإن كان معه من القوَّة في الصِّناعة ما يبلغه إيَّاه سُمِّي حاذقًا تامَّ الحذق"[1]. ويبدو أنَّ ما يعنيه قدامة هنا بـ "القوَّة في الصِّناعة" القوَّة الابتكاريَّة للمُبدِع، بدليل أنَّه ربط حسن الشِّعر، بمقدار قدرة الشَّاعر على التَّخيُّل وتركيب الصُّور؛ يقول: "إنَّ الغلوَّ عندي أجود المذهبَيْن، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشِّعر والشُّعراء قديمًا، وقد بلغني عن بعضهم أنَّه قال: أحسن الشِّعر أكذبه. وكذا نرى فلاسفة اليونانيِّين في الشِّعر على مذهب لغتهم"[2]. وبينما يجعل الباقِلَّاني من صفة الحذق صفةً لـ "كلّ متقدّمٍ في قولٍ أو صناعةٍ"[3]، يربط عبد القاهر الجُرجانيُّ بين صفة "الحاذق الصنع" و"الاختراع، فيقول: "ثمَّ على حَسَب دِقَّة المسلك إلى ما استُخْرِج من الشَّبه، ولُطف المذهب، وبُعد التَّصعُّد إلى ما حصل من الوِفاق، استحقَّ مُدرِكُ ذلك المدحَ، واستوجب التَّقديمَ، واقتضاك العقلُ أن تنوِّه بذكره، وتقضي بالحسنى في نتائج فكره، نَعَم، وعلى حَسَب المراتب في ذلك أعطيتَه في بعضٍ منزلةَ الحاذق الصُّنع، والملهَم المؤيَّد، والألمعيّ المُحدَّث، الَّذي سبق إلى اختراع نوعٍ من الصَّنعة، حتَّى يصير إمامًا، ويكون مَنْ بعده تبعًا له، وعِيالًا عليه"[4]. بل إنَّ ثمَّة رواياتٍ تشير إلى أنَّه إذا خلا إبداع المُبدِع من خصائصَ فنيَّةٍ تدلُّ على ابتكاره وتفرُّده، لقي الرَّفض من قبل المتلقِّي، الَّذي كان يتمتَّع بذائقةٍ فنيَّةٍ تمنعه من قبول مثل هذا الإبداع الَّذي لا يستثير

---

1 نقد الشِّعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر [327 هـ]، تحقيق وتعليق: د. محمَّد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلميَّة، بيروت، بلا تاريخ، 64, 65.

3 السَّابق: ٩٤.

3 إعجاز القرآن: للباقِلَّانيّ أبي بكر محمَّد بن الطَّيِّب [403 هـ]، تحقيق: السَّيِّد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، بلا تاريخ، 127.

4 أسرار البلاغة: 150، 151.

حساسيَّته الفنيَّة؛ من ذلك ما جاء في الموشّح: أنَّ الرَّاعي النُّميريَّ أنشد عبد الملك بن مروان:

"أخليفــةَ الــرَّحمن إنَّــا معشــرٌ حنفــاءُ نســجدُ بكــرةً وأصــيلا

عــربٌ نــرَى للهِ فــي أموالِنــا حــقَّ الزَّكـــاةِ مُنــزَّلًا تنــزيلا

فقال عبد الملك: ليس هذا شعرًا، هذا شرح إسلام، وقراءة آية"[1]. فالمبدع الحقيقيُّ لا بدَّ أن يحمل إبداعه ملامح ابتكاريَّة، تدلُّ على تفرُّده، وإلَّا فإنَّه سيقع في اللَّوم، ويخرج من دائرة الفنِّ؛ فهذا الصابئ يؤكِّد أنَّ الشِّعر "متى خرج عن سنن الابتداع والاختراع، فكان ساذجًا مغسولًا، فقائله معيبٌ غير مصيبٍ"[2]. ذلك أنَّ للشِّعر شرائط، لا يسمَّى المبدع بغيرها شاعرًا، فلو أنَّ إنسانًا "عمل كلامًا مستقيمًا موزونًا يتحرَّى فيه الصِّدق، من غير أن يفرط، أو يتعدَّى، أو يميل، أو يأتي فيه بأشياء لا يمكن كونها بتَّة؛ لمَا سمَّاه النَّاس شاعرًا، ولكان ما يقول مغسولًا ساقطًا"[3]. والحقُّ أنَّ الشَّاعر الَّذي لا يملك القدرة على التَّوليد والتَّحويل، أو الاختراع بالإطناب أو الإيجاز، فاسم الشَّاعر عليه مجازٌ، كما يقول ابن رشيق: "الشَّاعر ما لم يكن عنده توليد معنًى واختراعه، أو استطراف لفظٍ وابتداعه، أو زيادةٌ فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقصٌ ممَّا أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنًى إلى وجهٍ عن وجهٍ آخر، كان اسم الشَّاعر

---

1 الموشّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء: لأبي عبيد الله محمَّد بن عمران المرزبانيّ [384]، عُنيت بنشره جمعيَّة الكتب العربيَّة بالقاهرة، ١٣٤٣، المطبعة السَّلفيَّة ومكتبتها، 308 فما بعد.

2 رسالة في الفرق بين المترسّل الشَّاعر: لأبي إسحاق إبراهيم بن هلال الصَّابئ [384]، تقديم وتحقيق: د. محمَّد بن عبد الرَّحمن الدّهلق، 594.

3 الصاحبي: 466. والمغسول: الرّذل من كلّ شيء.

عليه مجازًا لا حقيقةً، ولم يكن له إلَّا فضل الوزن، وليس بفضلٍ عندي مع التَّقصير"[1]. وممَّا يدلُّ على وعيهم بالخاصيَّة الابتكاريَّة للمُبدِع، أنَّهم كانوا يسمُّون القصائد بأسماء تصوِّر مبلغ تفوُّقهم، وإجادتهم، فالأصمعيُّ يحدِّثنا أنَّ قصيدة سويد بن أبي كاهل كانت في الجاهليَّة تسمَّى "اليتيمة"[2]. والجاحظ يحدِّثنا عن القصائد الَّتي تسمَّى بـ "الحوليَّات والمقلَّدات والمنقَّحات والمُحكَمات؛ ليصير قائلها فحلًا خِنذيذًا وشاعرًا مُفْلقًا"[3]. كما سمّوا الشُّعراء بأسماء تصوِّر هي الأخرى مبلغ إجادتهم وابتكارهم؛ إذ إنَّ "ربيعة ابن عديٍّ كان يسمَّى "المهلهل"؛ لأنَّه "أوَّل من هلهل الشِّعر وأرقَّه"، و"كان طفيل الغنويُّ يسمَّى المُحبِّر؛ لتزينه شعره"، وسموا النَّمِر بن تَوْلَب بــ "الكيِّس لحسن شعره"، كما سمّوا "النَّابغة" نابغةً، لنبوغه في شعره"، و"المرقِّش" مرقِّشًا؛ لتحسينه شعره وتنميقه"[4]. كلُّ ذلك يمكن أن يفهم في ضوء حديث عليّ بن خلف الكاتب عن أنَّ البلاغة: "إنَّما يحوزها من بَعُدَ خاطره في تأليف الكلام"[5]، وحديث السَّكَّاكيّ عن أنَّ: "الخواطر في مضمارها تتباين عن ضليعٍ لا يشقُّ غباره، ومن ظالع لا يؤمن عثاره"[6]؛ وهو ما يعني قدرةِ المبدع

---

1 العمدة: ج1، 238.

2 الأغاني: ج13، 115.

3 البيان والتَّبيين: ج1، 13.

4 مصطلحات نقديَّة من التُّراث الأدبيِّ العربيِّ، تأليف: محمَّد عزَّام، منشورات وزارة الثَّقافة في الجمهوريَّة العربيَّة السُّوريَّة، دمشق، 1995، 311 فما بعد.

5 مواد البيان: لعليّ بن خلف بن عبد الوهاب الكاتب [437]، إعداد وتقديم: د. عبد الحميد حمدان، عالم الكتب، 2002، 56.

6 مفتاح العلوم: 344.

على الابتكار والاختراع، والتَّخيل في تركيب الصُّور، والتَّأليف بين المتنافرات والمتباعدات، والتَّوليد والتَّحويل في المعاني والأشكال.

٢- مصطلح "اقتدار":

أدرك البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب خاصيَّة الاقتدار الفنِّيِّ، بوصفها خاصيَّةً مميّزةً للمبدع، تمكِّنه من التَّفرُّد عن غيره من المبدعين، بما يتصرَّف فيه من المعاني والألفاظ، بضروبٍ مختلفةٍ من الأساليب والأشكال. ويبدو أنَّ ابن أبي الإصبع المصريّ أوَّل مَن عرَّف هذا المصطلح تعريفًا اصطلاحيًّا، يدلُّ على خصوصيَّة فنيَّة لدى المُبدِع؛ هذه الخصوصيَّة تتجلَّى في القوَّة على التَّصرُّف في الكلام، واللُّطف والدِّقَّة في التَّرتيب والتَّركيب؛ يقول ابن أبي الإصبع في تعريف الاقتدار: "هو أن يبرز المتكلِّم المعنى الواحد في عدَّة صورٍ اقتدارًا منه على نظم الكلام وتركيبه، وعلى صياغة قوالب المعاني والأغراض... ولا شبهة أنَّ هذا إنَّما يأتي من قوَّة الشَّاعر، وقدرته على التَّلاعب في الكلام"[1]. وقد جاء المعنى اللُّغويُّ لمصطلح "اقتدار" معضّدًا للمعنى الاصطلاحيّ، بوصفه يعني: القدرة على التَّصرف في الشَّيء، وما يتطلَّب ذلك من لُطفٍ وأناةٍ؛ يقول صاحب لسان العرب: "الاقتدار على الشَّيء: القدرة عليه، والقدرة مصدر قولك: قدر على الشَّيء قدرةً، أي: ملكه فهو قادرٌ وقديرٌ"[2]. وجاء في أساس البلاغة "صانعٌ مقتدرٌ:

---

1 بديع القرآن: ٢٨٩.

2 اللِّسان: مادَّة (قدر).

رفيقٌ بالعمل"[1]. وربَّما يكون ثُمَامة بن أشرس أوَّل من استخدم هذا المصطلح استخدامًا فنِّيًّا كما ينقل عنه الجاحظ، فيقول: "وقال مرَّةً –يعني ثُمَامة– ما رأيت أحدًا لا يتحبَّس، ولا يتوقَّف، ولا يتلجلج، ولا يتنحنح، ولا يرتقب لفظًا قد استدعاه من بُعدٍ، ولا يلتمس التَّخلُّص إلى معنًى قد تعصَّى عليه طلبه، أشدَّ اقتدارًا، ولا أقلَّ تكلُّفًا، من جعفر بن يحيى"[2]. فالمصطلح –كما يبدو– يرتبط بالفصاحة وسرعة البديهة، واللُّطف في الإخراج، وقد تابعه الجاحظ في استخدام هذا المصطلح، فقال عن زهير والحُطَيئة وأشباههما: "كان الكلام البائت عندهم كالمقتضب، اقتدارًا عليه"[3]. والمصطلح هنا يرتبط بالقدرة على إنتاج الشِّعر الجيِّد، دون الحاجة إلى تنقيحه. وثمَّة مصطلحاتٌ أخرى استخدمت للدّلالة على هذه الخاصيَّة الفنيَّة؛ من مثل مصطلح: "تصرُّف" و"تفنُّن" و"افتنان". فالأصمعيُّ يقول في تفضيل بشَّارٍ على مروان؛ لأنَّه "أقوى على التَّصرُّف"[4]. والبحتريُّ يفضِّل أبا نُواس على مسلمٍ؛ لأنَّه يتصرَّف في كلِّ طريقٍ، ويبرع في كلِّ مذهبٍ، إن شاء جدَّ، وإن شاء هزل. ومسلمٌ يلزم طريقًا واحدًا لا يتعدَّاه، ويتحقّق بمذهبٍ لا يتخطَّاه"[5]. وواضحٌ أنَّ المصطلح يرتبط بالقدرة على التَّنويع في الأغراض والأساليب، وذلك لا يكون إلَّا عن غزارةٍ واقتدارٍ[6] يتَّصف بهما المُبدِع؛ لأنَّ الشَّاعر المفلق أو

---

1 تاج العروس: مادَّة (قدر).

3 البيان والتَّبيين: ج1، 105.

4 البيان والتَّبيين: ج1 ،6٠٢.

4 الموشّح: 249.

6 العمدة: ج٢، ٧٣٣.

6 الوساطة: ج2، 150.

الكاتب البليغ هو الَّذي "إذا أخذ معنًى واحدًا تصرَّف فيه بوجوه التَّصرُّفات، وأخرجه في ضروب الأساليب، وكذلك فعل جريرٌ، فإنَّه أبرز من هجاء الفرزدق بالقين كلَّ غريبةٍ، وتصرَّف فيه تصرُّفًا مختلف الأنحاء"[1]. فمن التَّنويع في الأساليب أن يصوِّر المبدع المعنى تارةً بلفظ الاستعارة، وطورًا بلفظ الإيجاز، وآونةً بلفظ الإرداف، وحينًا بلفظ الحقيقة، وهذا كلُّه إنَّما يأتي من قوَّة الشَّاعر وقدرته على التَّصرُّف[2]. أمَّا مصطلح "تفنُّن" فنجده عند ابن الأثير في تفضيله المتنبِّي على البحتريّ؛ يقول: "البحتريّ قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح في تشبيهه بالأسد مرَّة، وتفضيله عليه أخرى، ولم يأتِ بشيءٍ سوى ذلك، وأمَّا أبو الطَّيِّب فإنَّه أتى بذلك في بيتٍ واحدٍ، ثمّ إنَّه تفنَّن في ذكر الأسد، فوصف صورته وهيئته، ووصف أحواله في انفراده في جنسه، وفي هيئة مشيه واختياله"[3]. من الواضح أنَّ المصطلح عند ابن الأثير يقصد به التَّفصيل في التَّصوير، بحيث يتمُّ تناول جميع الجزئيات في الشَّيء المراد وصفه، أو تصويره. أمَّا أن يكون التَّفنُّن في التَّصوير نفسه، بضروب من الأساليب، فهذا يستدعي مصطلح "افتنان" الَّذي استخدمه ابن رشيق في تقديم ابن المعتزِّ؛ يقول: "وهو عندي ألطف أصحابه شعرًا، وأكثرهم بديعًا وافتنانًا"[4]. والمصطلح –كما يبدو– يتَّجه إلى

---

1 المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر: لضياء الدِّين بن الأثير [637]، قدَّمه وعلَّق عليه د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطَّبع والنَّشر، الفجالة، القاهرة، بلا تاريخ، ج3، 280.

2 انظر تحرير التَّحبير في صناعة الشِّعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: لابن أبي الإصبع المصريّ [654 هـ]، تقديم وتحقيق: د. حنفي محمَّد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميَّة، لجنة إحياء التُّراث، بلا تاريخ، 582.

3 المثل السَّائر: ج3، 287.

4 العمدة: ج1، 261.

الكيف؛ أي التَّنويع في الأساليب. ويتابعه السَّكَّاكيّ في تقديم امرئ القيس مستخدمًا نفس المصطلح؛ يقول: "ابن حُجْرٍ الكِنْديّ هو المشهود له في شأن البلاغة، والحائز لقصبات السَّبق في درك اللَّطائف، المفتلذ للأناسيّ من عيون النّكت في افتنانه في الكلام"[1]. فبمقدار قدرة المبدع على أن ينوّع في أساليبه ويجدِّد في صوره، ينال إعجاب المتلقِّي ورضاه؛ يقول السَّكَّاكيّ: "الفحول البزّل لا يعترفون بالبلاغة لامرئ، ولا يقيمون لكلامه وزنًا، ما لم يعثروا من مطاوي افتناناته على لطائف الاعتبارات"[2]؛ لأنَّ "النُّفوس تحبُّ الافتنان في مذاهب الكلام"[3]. ومن ثَمَّ فقد أصبح هذا المصطلح تعبيرًا عن حاجات المتلقِّي؛ الَّذي يفضّل المبدع المتمكِّن المتصرِّف في أساليب الكلام، وفي إخراجه بشتَّى ضروب الافتنان، ممَّا يجعل للمبدع المتصرِّف المتفنِّن قدرًا من التَّميُّز والخصوصيَّة والتَّفرُّد عن أقرانه من المبدعين، الَّذين يأتي كلامهم في أسلوبٍ واحدٍ، لا يعرف التَّنوُّع والتَّفنُّن، أو يلتزمون غرضًا واحدًا، لا يتجاوزونه إلى غيره؛ ولذلك "يتفاضل منازعو المعاني بحَسَب مراتبهم من العلم بصنعة الشِّعر"[4]، وقدرتهم على إبراز مهاراتٍ فنيَّةٍ متميّزةٍ. والسُّؤال الَّذي يطرح نفسه الآن بعد أن تبيَّن لنا فطنة البلاغيِّين والنُّقَّاد العرب إلى خاصيَّة الابتكار والاقتدار الفنِّيّين على مستوى المصطلح، هو كيف تجلَّت هذه

---

1 مفتاح العلوم: 303.

2 مفتاح العلوم: 303.

3 منهاج البلغاء: 361.

4 الوساطة: ج2، 150.

الخاصيَّة على مستوى التَّنظير، وما أهمُّ مظاهرها؟ ستكون الإجابة عن هذا السُّؤال من خلال مستويين؛ مستوى النَّوع الأدبيِّ، ومستوى اللُّغة الأدبيَّة.

جـ- مظاهر الابتكار الفنِّيّ على مستوى النَّوع الأدبيّ:

لقد أدرك البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب بثاقب فهمهم، أنَّ الابتكار يكون -غالبًا- استجابةً لحاجاتٍ اجتماعيَّةٍ وثقافيَّةٍ ونفعيَّةٍ متعدِّدةٍ؛ يقول ابن رشيقٍ: "وكان الكلام كلُّه منثورًا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أعراقها، وذكر أيَّامها الصَّالحة، وأوطانها النَّازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهزَّ أنفسها إلى الكرم، وتدلَّ أبناءها على حسن الشِّيم، فتوهَّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلمَّا تمَّ لهم وزنه، سمّوه شعرًا لأنَّهم قد شعروا به؛ أي فطنوا له"[1]. والصَّنائع كلُّها "مَعَاوِن ومَرَافق لا تنتظم عِمارة العالم إلَّا بتضافرها... وهي وسائل إلى درك المطالب ونيل الرَّغائب"[2]. فالحاجة كما يقال هي: "أمُّ الاختراع"، وتتفاوت الحاجة إلى الفنون -الَّتي هي صناعة تأليف الكلام- بحَسَب "دوام الحاجة إليها، وقدر الانتفاع بها، وكثرة غنائها في أسباب الملك والسُّلطان"[3]، ومن هنا يعقد عليّ بن خلف الكاتب موازنةً بين الخطابة والشِّعر؛ فيقول: "إنَّ الخطيب إنَّما يُحتاج إليه في الأحيان المتباعدة مرَّةً ليقوم على رؤوس الأشهاد في المجالس الحافلة، مزيِّنًا لها بما يقضي حقُّ المشهد، ولا يتجاوز ما يودعه خطبته فنًا واحدًا من فنون الكلام، وهو الدُّعاء والثَّناء والوعظ والحضُّ على لزوم الطَّاعة والتَّحذير من المعصية. والشَّاعر إنَّما يحتاج إليه أيضًا لتزيين مثل هذه المجامع بما يورده من كلامٍ موزونٍ مقصورٍ على المدح والإطراء ونحوهما. ومجالهما أضيق في مجال الخطيب لحاجته إلى إقامة الوزن. وأين يقع هذان النَّوعان من الرَّسائل الَّتي ينشئها الكاتب في أنواع المعاني الصَّادرة عن الملوك والسَّلاطين في سياسة الملك ومخاطبة الخاصَّة والعامَّة، ككتب البيعة الَّتي بها تنعقد إمامة الأئمَّة، وتستقرُّ خلافة الخلفاء،

---

1 العمدة: ابن رشيق: ج١، ٧٤.

2 مواد البيان: لعليّ بن خلف الكاتب، 36، ٣٨.

3 السَّابق: 43.

وهم عماد الدِّين والدُّنيا... وكتب الهدن المشتملة على الشُّروط القاضية بحقن الدِّماء، وسكون الدَّهماء، وصلاح ذات البين... ثمَّ إنَّا نجد الحاجة إلى الكاتب في كلِّ وقتٍ من ساعات النَّهار وآناء اللَّيل وأحيان الحركة والاستقرار والسِّلم والحرب، وليست داخلةً في باب الرّتبة الَّتي يقع الغناء عنها كالخطيب والشَّاعر اللَّذين إنَّما يعدَّان ليزيِّنا وقتًا بعينه[1]. وهذه المقارنة –وإن كان فيها إجحافٌ– تبيِّن لنا أنَّ ابتكار فنٍّ من الفنون يكون نابعًا من الحاجة إليه لتحقيق منفعةٍ معيَّنةٍ، ويكون استمرار هذا الفنِّ مرتهنًا باستمرار الحاجة إليه. ولعلَّ هذا ما يفسِّر لنا زوال بعض الفنون، وابتكار فنونٍ جديدةٍ. لكن مَنْ يأخذ بمبادرة الابتكار الفرد أم الجماعة؟ يبدو من خلال النُّصوص الَّتي وردتنا أنَّ الفرد هو الَّذي يأخذ بمبادرة الابتكار، لكن ذلك يكون بموافقة الجماعة، وإلَّا لَمَا استمرَّ هذا الابتكار. وفيما يتعلَّق بفنِّ الشِّعر يبدو أن ثمَّة شبه إجماع على أنَّ امرأ القيس هو المبتكر الأوَّل لفنِّ القصيد؛ يقول أبو عبيدة: "يقول مَن فضَّله – أي امرأ القيس– إنَّه أوَّل من فتح الشِّعر واستوقف، وبكى الدِّمَن، ووصف ما فيها، فتبعوا أثره. وهو أوَّل من شبَّه الخيل بالعصا واللّقوة والسِّباع والطَّير، فتبعه الشُّعراء على تشبيهها"[2]، وقد ذكره عمر بن الخطَّاب τ فقال: "سابق الشُّعراء، خسف لهم عين الشِّعر"[3]، ذلك أنَّ العرب "كانت تنظم المقاطيع من الأبيات فيما يعنُّ لها من الحاجات، ولم يزل الحال على هذه الصُّورة إلى عهد امرئ القيس، وهو قبل الإسلام بمائة سنةٍ زائدًا فناقصًا، فقصَّد القصائد، وهو أوَّل من قصَّد، ولو لم يكن له معنًى اختصَّ به سوى أنَّه أوَّل مَن قصَّد

---

1 السَّابق:43.

2 الشِّعر والشُّعراء: لابن قتيبة، ج١، ١٢٨.

3 السَّابق: ج1، 127. ومعنى خسف لهم عين الشِّعر: من قولهم: خسف البئر، إذا حفرها في حجارةٍ فنبعت بماءٍ كثيرٍ؛ يريد أنَّه ذلَّل لهم الطَّريق إليه، وبصَّرهم بمعانيه، وفنَّن أنواعه وقصَّده، فاحتذى الشُّعراء على مثاله، فاستعار العين لذلك" نقلاً عن النِّهاية في غريب الحديث لابن الأثير من مقدمة المحقِّق، حاشية (1)، 127.

القصائد، لكان في ذلك كفايةٌ، وأيُّ فضيلةٍ أكبر من هذه الفضيلة؟! ثمّ تتابع المقصِّدون، واختير من القصائد تلك السَّبع الَّتي عُلِّقت على البيت، وانفتح للشُّعراء هذا الباب في التَّقصيد، وكثرت المعاني المقولة بسببه"[1]. وقد ذكر صاحب الأغاني أنَّ الشَّاعر ربيعة بن مرَّة التَّغلبيّ إنَّما سُمِّي "مهلهل": لأنَّه "أوَّل من أرقَّ الشِّعر"[2]، ومهلهل[3] هذا هو خال امرئ القيس. ويقال: "إنَّ أوَّل مَن بكى على الدِّيار في شعره رجلٌ يقال له: ابن حزام، وكان هو المبتدئ لهذا المعنى أوَّلًا، وقد ذكره امرؤ القيس في شعره فقال:

عوجا على الطَّلل المحيل لعلَّنا   نبكي الدِّيار كما بكى ابن حزام[4]

وهذا يعنى أنَّ معرفة المبتكر الأوَّل أمرٌ يصعب البثُّ فيه. هذا عن الشِّعر، أمَّا ما يتعلق بالرَّجز، فقد ذكر المفضّل أنَّ "قيس بن عاصم التَّميميّ قدم على النَّبيّ ε؛ فقال يومًا، وهو عنده، أتدري يا رسول الله مَن أوَّل مَن رجز؟ قال: لا، قال: أبوك مضر، كان يسوق بأهله ليلةً، فضرب يدَ عبدٍ له فصاح: وايداه! فاستوثقت الإبل، فنزل يسوقها، فرجز عند ذلك"[5]. ويذكر أبو عبيدة أنَّ "الشَّاعر كان يقول من الرَّجز البيتين، أو الثَّلاثة، أو نحو ذلك، إذا حارب أو شاتم أو فاجر، حتَّى كان العجَّاج[6] أوَّل مَن

---

1 المثل السَّائر لابن الأثير: ج3، 219.

2 الأغاني: الأصفهانيّ، ج2، 370.

3 ذكر ابن رشيق أنَّ: "الشِّعر كلّه إنَّما كان رجزًا وقطعًا، وأنَّه إنَّما قصد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أوَّل من قصده مهلهل، وامرؤ القيس". ج1، 350.

4 المثل السَّائر: ابن الأثير, ج2, 59.

5 جمهرة أشعار العرب في الجاهليَّة والإسلام: تأليف أبي زيد محمَّد بن أبي الخطَّاب القرشيّ [القرن الرَّابع أو الخامس الهجريّ]، حقَّقه وضبطه وزاد في شرحه: عليّ محمَّد البجاوي، دار نهضة مصر للطَّبع والنَّشر، الفجالة، ط1، 36.

6 يذكر ابن رشيق "أنَّ أوَّل من طوَّل الرَّجز، وجعله كالقصيد الأغلب العجيلي، ثمّ أتى العجَّاج بعد فافتنَّ فيه", ج1، 350.

أطاله وقصده، ونسب فيه، وذكر الدِّيار، واستوقف عليها، ووصف ما فيها، وبكى على الشَّباب، ووصف الرَّاحلة، كما فعلت الشُّعراء بالقصيد، فكان في الرُّجَّاز كامرئ القيس في الشُّعراء"[1]. وبغضِّ النَّظر عن مدى صحَّة هذه الرِّوايات، فإنَّها تدلُّ على أنَّ البلاغيِّين والنُّقَّاد العرب قد فطنوا إلى خاصيَّة الابتكار، بوصفها خاصيَّةً تميِّز المبدع الأوَّل. لكنَّ دور المبدع لا يتوقَّف عند إنشاء النَّوع فقط، بل أيضًا في إحداث بعض التَّحوُّلات، والإضافات؛ فأبو نُواس "أوَّل النَّاس في خرم القياس، وذلك أن ترك السِّيرة الأولى، ونكب عن الطَّريقة المثلى، وجعل الجدَّ هزلًا، والصَّعب سهلًا، فهلهل المسرد، وبلبل المنضد، وخلخل المنجد، وترك الدَّعائم، وبنى على الطَّامي والعائم"[2]. وهذا التَّحوُّل ليس عشوائيًا، بل هو مرتبطٌ بوعي المبدع لحاجات التَّلقِّي، ولحركة تطوُّر المجتمع والثَّقافة؛ إذ إنَّه "صادف –أي أبو نُواس– الأفهام قد نكلت، وأسباب العربيَّة قد تخلخلت وانحلت، والفصاحات الصَّحيحة قد سئمت وملَّت، فمال النَّاس إلى ما عرفوه، وعلقت نفوسهم بما ألفوه"[3]. صحيحٌ أنَّ الابتكار هنا لا يساوي ابتكار المبدع الأوَّل، من حيث الجهد المبذول، لكنَّه ابتكارٌ له أهميَّته في تأكيد مصداقيَّة المبدع المحدث، ووجوده، فإذا كان النَّوع الأدبيُّ قد تمَّ إنجازه، فلا بدَّ من إحداث سلسلةٍ من التَّحوُّلات في بناء هذا النَّوع[4] ليتلاءم مع حاجات المتلقِّي الرَّاهنة والمتغيِّرة، ويمكن أن

---

1 العمدة: ابن رشيق، ج١، ١٩٦.

2 رسائل الانتقاد: لابن شرف القيروانيّ أبي عبد الله محمَّد [460 هـ]، ضمن رسائل البلغاء، عُني بجمعها محمَّد كرد عليّ، دار الكتب العربيَّة الكبرى، مصطفى البابي الحلبيّ، 1913، 248.

3 رسائل الانتقاد: ٢٤٨.

4 قال ابن قتيبة في كتابه الشِّعر والشُّعراء: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنَّ مقصِّد القصيد إنَّما ابتدأ فيها بذكر الدِّيار والدِّمن والآثار, فبكا وشكا, وخاطب الرَّبع, واستوقف الرَّفيق؛ ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظَّاعنين عنها... ثمَّ وصل ذلك بالنَّسيب, فشكا شدَّة الوجد وألم الفراق, وفرط الصَّبابة والشَّوق؛ ليميل نحوه القلوب, ويصؤف إليه الوجوه...". الشِّعر والشِّعراء, ج1, 74.

نلحظ هذه التَّحويلات من خلال رفض بعض الشُّعراء افتتاح قصائدهم بالنَّسيب؛ يقول ابن رشيق: "ومن الشُّعراء مَن لا يجعل لكلامه بسطًا من النَّسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو: الوثب، والبقر، والقطع، والكسع، والاقتضاب، كلّ ذلك يقال. والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء، كالخطبة البتراء والقطعاء؛ وهي الَّتي لا يبتدأ فيها بحمد الله –عزَّ وجلَّ– على عادتهم في الخطب. قال أبو الطَّيِّب:

إذا كان مدحًا فالنَّسيبُ المُقَدَّمُ   أكـلُّ فصـيحٍ قـال شـعرًا مُتَـيَّمُ

فأنكر النَّسيب. وزعموا أنَّ أوَّل مَن فتح هذا الباب، وفتق هذا المعنى أبو نواس بقوله:

لا تَبْكِ ليلى ولا تطربْ إلى هِنْدِ   واشْرَبْ على الوَرْدِ مِن حَمْرَاءَ كَالْوَرْدِ[1]

أو من خلال رفضهم الوقوف على الأطلال؛ يقول الباقِلَّانيّ: وعيب أبي نواس التَّصرُّف في وصف الطُّلول والرّباع والوحش، ففكر في قوله:

دعِ الأطلال تُسفيها الجنوب   وتُبلـــي عهـــدَ جـــدَّتها الخطـــوبُ

وخـلِّ لراكـب الوجنـاء أرضًـا   تخـبُّ بـه النَّجيبـةُ والنَّجيـبُ[2]

وقوله:

صـفةُ الطُّلـول بلاغـة الفدم   فاجعلْ صفاتك لابنة الكرم"[3]

---

[1] العمدة: ابن رشيق, ج1, 406.

2 ديوانه: 104, نقلًا عن محقِّق كتاب إعجاز القرآن للباقلانيّ, 280.

3 ديوانه: 323، نقلًا عن محقق كتاب إعجاز القرآن للباقلانيّ، 280.

صحيحٌ أنَّ "لكلِّ زمانٍ ما يليق به من البيان"[1]، لكن يبدو أنَّ دعوة النُّواسيّ لم تلقَ قبول بعض المبدعين، الَّذين رأوا في الوقوف على الأطلال وبكائها قيمةً شعوريَّةً ونفسيَّةً لا غنًى عنها؛ يقول أبو تمَّام:

"قالوا: أتبكي على رسمٍ فقلتُ لهم   من فاته العين هدَّى شوقَه الأثرُ "[2].

ويمكن أن نلحظ هذه التَّحوُّلات أيضًا في بناء بعض الفنون النثريَّة؛ منها فنُّ الرَّسائل؛ يقول أبو هلال: "وكان النَّاس فيما مضى يستعملون في أوَّل فصول الرَّسائل "أمَّا بعد". وقد تركها اليوم جماعةٌ من الكُتَّاب، فلا يكادون يستعملونها في شيءٍ من كُتُبهم، وأظنُّهم ألمُّوا بقول ابن القرية، وقد سأله الحجَّاج عما ينكره من خطابته، فقال: إنَّك تكثر الرَّدَّ، وتشير باليد، وتستعين بـ"أمَّا بعد" فتحاموه لهذه الجهة"[3]. فنسب هذا التَّغيير إلى مبدعٍ بعينه هو ابن القرية، تابعه النَّاس فيما ذهب إليه، وقد فعل ابن وهب الكاتب نفس الشَّيء، حين نسب إلى أبي أيُّوب المخاطبة بالسِّيادة، فقال: "وقد كانت المكاتبة في القديم على ترتيب مرتبة النَّاس، واستحسنوا غيره، وجرت بذلك عادتهم، ثمَّ خُولِف بعض ذلك في زماننا هذا، ولم يكونوا في الزَّمان القديم يستعملون كثرة الدُّعاء، ولا المخاطبة بالسِّيادة، وكان أول مَن خاطب بالسِّيادة في كتبه أبو أيُّوب رحمه الله. وحدثني الباقطائي؛ قال: قالت لي أُمِّي: رأيت بين يدي أحمد بن إسرائيل كتابًا في

---

1 جامع المرقصات والمطربات: لرئيس الأدباء وعميد الفضلاء نور الدِّين عليّ بن الوزير أبي عمران [673 هـ]، دار حمدو ومحيو، بلا تاريخ، 6.

2 ديوان أبي تمَّام: ج2، 186.

4 كتاب الصِّناعتين: العسكريّ، ١٥٩.

صدره يا سيِّدي ومولاي، أطال الله بقاءك، ولم أكن أعرف ذلك، فقلت: ما هذا يا سيِّدي؟ فقال: ملق آل وهبٍ، وكانوا يدعون للخلفاء والأمراء وولاة العهود والوزراء بـ"أبقاه الله، وأكرمه الله، وأعزّه الله"، ونحو هذا، حتَّى كان أوَّل مَن غيَّر هذا ورتَّب فيه التَّرتيب الَّذي اقتفي أثره، وجعل سنَّة من بعده: أبو أيُّوب رحمه الله"[1]. ثمَّ "انخرمت القاعدة في ذلك حتَّى صارت المكاتبات بين أكثر النَّاس، مع التَّساوي على غاية التَّنزل، فحادوا عن الضَّوابط ومرقوا من القواعد، وصار الإنسان يكتب إلى أخيه أو مماثله: "أصغر المماليك" أو "أقلّهم" مع الانتساب إليه"[2]. ويحدِّثنا الكلاعي عن التَّحوُّل في الاستفتاح؛ فيقول: "ونظرت –أعزَّك الله– الاستفتاح فوجدته يختلف باختلاف الأزمان. فكانوا في الجاهليَّة يكتبون: "باسمك اللَّهم". ورُوِي عن زكريَّا عن عامر قال: كان رسول الله ε يكتب عنه كما تكتب قريشٌ "باسمك اللَّهم حتَّى نزلت: ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ﴾[3]، فكتب: "بسم الله" حتَّى نزلت: ﴿قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمَنَ﴾[4] فكتب: بسم الله الرَّحمن الرَّحيم... وكانوا أيضًا يستفتحون رسائلهم بقولهم: "سلامٌ عليك، إنِّي أحمد الله إليك". ثمّ تفنَّن النَّاس بعد، وكثر التَّعمُّق حتَّى كتبوا ما شاكل قول أبي العلاء: "أسلِّم على الحضرة العالية تسليم العاجز المقصِّر"[5]. ويقول في الصَّلاة على النَّبيِّ ε في الكتب

---

1 البرهان في وجوه البيان: ابن وهب، ٢٧٣، ٢٧٤.

2 كتاب معالم الكتابة ومغانم الإصابة: إنشاء القاضي عبد الرَّحيم بن عليّ بن شيث القرشيّ [625 هـ]، عُني بتحقيقه وضبطه وتعليق حواشيه: محمَّد حسين شمس الدِّين، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1، 1988، 55.

3 سورة هود: 41.

4 سورة الإسراء: 110.

5 إحكام صنعة الكلام في فنون النَّثر ومذاهبه في المشرق والأندلس: لذي الوزارتين أبي القاسم محمَّد بن عبد الغفور الكلاعيّ الإشبيليّ، حقَّقه وقدَّم له: د. محمَّد رضوان الدَّاية، عالم الكتب، ط2، 1985، 63، 67.

والرَّسائل: "ونظرت أيضًا –أعزَّك الله– في الصَّلاة على النَّبيّ عليه السَّلام في الكُتُب والرَّسائل، فوجدت النَّاس أيضًا يختلفون في ذلك، فكان من قبلنا من أهل الزَّمان الأوَّل كثيرًا ما يغفلون ذلك. وأمَّا في عصرنا هذا، فلا ينفكُّ كتاب والحمد لله – على الصَّلاة على النَّبيّ ε. ثمَّ رأيتهم يختلفون في كيفيَّة ذلك[1]. ولم يقتصر التَّحوُّل في بناء النَّوع على عناصره، بل امتدَّ ليشمل مجالات توظيفه وتداوله؛ يقول ابن رشيق: "وكانت العرب لا تتكسَّب بالشِّعر، وإنَّما يصنع أحدهم ما يصنعه فكاهة، أو مكافأة عن يدٍ لا يستطيع على أداء حقِّها إلَّا بالشُّكر إعظامًا لها... حتَّى نشأ النَّابغة الذُّبيانيُّ، فمدح الملوك وقبل الصِّلة على الشِّعر، وخضع للنُّعمان بن المنذر... فلمَّا جاء الأعشى جعل الشِّعر متجرًا يتجر به نحو البلدان، وقصد حتَّى ملك العجم"[2].

---

1 السَّابق: 65.

1 العمدة: ابن رشيق، ج١، ١٧٩.

جـ مظاهر الابتكار الفنِّيّ على مستوى الصِّياغة الأدبيَّة:

يبدو أنَّ دور امرئ القيس لم يتوقَّف عند حدود إنشاء النَّوع الأدبي، بل تجاوز ذلك إلى ابتكار مجموعةٍ من السِّمات الأسلوبيَّة، الَّتي أصبحت مثلًا يُحتذى لمن جاء بعده؛ إذ هو "أوَّل مَن شبَّه الخيل بالعصا واللّقوة، والسِّباع والظِّباء والطير"[1]، وكانوا يقولون: "أسيلة الخدِّ" حتَّى قال: "أسيلة مجرى الدَّمع"، وكانوا يقولون: "تامَّة القامة وطويلة القامة وجيداء وتامَّة العنق وأشباه هذا" حتَّى قال: "بعيدة مهوى القُرط"، وكانوا يقولون في الفرس: "السَّابق يلحق الغزال، والظَّليم، وشبهه" حتَّى قال: "قيد الأوابد"، ومثل هذا له كثيرٌ. ولم يكن قبله مَن فطن لهذه الإشارات، والاستعارات غيره، فامتثلوه بعده، وكانت الأشعار قبل سواذج، فبقيت هذه جددًا، وتلك نواهج، وكلُّ شعرٍ بعدما خلاها فغير رائق النَّسج"[2]. ويحدِّثنا الحاتميُّ عن "المعاني العقم"؛ وهي الأفكار المبتدعة الَّتي انفرد بها أصحابها، ولم يشركهم فيها غيرهم ممَّن تقدَّم، ولا ممَّن تأخَّر وهي أبياتٌ معدوداتٌ؛ أحدها قول عنترة في تشبيه حنك الغراب بالجَلَمين؛ ومنها قول امرئ القيس:

إذا ما استحمَّت كان فضل حميمها   على متنتَيها كالجُمان على الحالِ

وهو أوَّل مَن نطق بهذا المعنى، وتعاوره النَّاس بعده. فأمَّا قول طَرَفة:

لَعَمْرُكَ إنَّ الموتَ ما أخطأ الفَتَى   لكالطِّوَلِ المُرْخَى وثنياهُ في اليدِ

---

1 الشِّعر والشُّعراء: ابن قتيبة، ج١، ١٢٨.

2 رسائل الانتقاد: ابن شرف القيروانيّ, ٢٤٢.

فمن التَّشبيه البديع الواقع، واللَّفظ النَّقيّ الرَّائع، الَّذي لا يدركه شاعرٌ، ولا يتقدَّمه مثلٌ سائرٌ، وهو أوَّل مَن ابتكره"[1]. ويُروَى عن الجاحظ أنَّه قال: "وجدنا المعاني تُقلَب، ويؤخذ بعضها من بعضٍ إلَّا قول عنترة في الذُّباب"[2]. ويخاطب أبو تمَّام أحد ممدوحيه بقوله:

"إليكَ بعثتُ أبكارَ المعاني يليهـا سـابقٌ عَجِـلٌ وحـادي

شدادَ الأسر سالمةَ النَّواحي مـن الإقـواءِ فيهـا والسِّـناد[3]"

وكانوا يفضِّلون المعاني المبتكرة الَّتي استخرجت من غير شاهد حالٍ، على الَّتي استخرجت من شاهد الحال؛ يقول ابن الأثير: "المعاني على ضربين: أحدهما يبتدعه مؤلِّف الكلام من غير أن يقتدي فيه بمَنْ سبقه، وهذا الضَّرب ربَّما يعثر عليه عند الحوادث المتجدِّدة، ويُتنبَّه له عند الأمور الطَّارئة. والخاطر في مثل هذا المقام ينساق إلى المعنى المخترع من غير كبير كلفةٍ، لشاهد الحال الحاضرة. وأمَّا المعاني الَّتي تستخرج من غير شاهد حالٍ متصوّرةٍ، فإنها أصعب منالًا، ممَّا يستخرج بشاهد الحال، ولأمرٍ ما كان لأبكارها سرٌ لا يهجم على مكامنه، إلَّا جنان الشَّهم، ولا يفوز بمحاسنه إلَّا مَن دقَّ فهمه، حتَّى جلَّ عن دقَّة الفهم، ولَلْهجوم على عذارى المغاني المحميَّة بحجب البواتر أيسر من الهجوم على عذارى المعاني المحميَّة بحجب

---

3 حلية المحاضرة: الحاتمي [ت 388]، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، تحقيق: د. جعفر الطيَّاني، بإشراف: أ. د. عبد العزيز الأهواني، يناير 1969.

2 نصرة الثائر على المثل السَّائر: صلاح الدِّين الصفديّ [764]، تحقيق محمد عليّ سلطاني، مطبوعات مجمع اللّغة بدمشق، بلا تاريخ، 208.

4 ديوان أبي تمَّام: ج١، ٣٨٥.

الخواطر، وما ذلك ممَّا يلقيه إليك الأستاذ، وليس يقوم به إلَّا الفذُّ، ولا أقول الأفذاذ، وأين الَّذي ينشئ فيحسن الإنشاء، ويبرز فيها صورًا يركِّبها كيف يشاء"[1]. ولهذا السَّبب لم يرَ ابن الأثير في قصيدة أبي نُواس:

"تدار علينا الرَّاح في عسجديَّةٍ حَبَتْها بأنواعِ التَّصاويرِ فارسُ" [2]

كبيرَ ابتكارٍ، وكان العلماء "قد أكثروا من وصف هذا المعنى وقولهم فيه: إنَّه معنًى مُبتدَعٌ"[3]؛ لأنَّه –حَسَب ابن الأثير– "لا كبيرَ كلفةٍ فيه؛ لأنَّ أبا نُواس رأى كأسًا من الذَّهب ذات تصاوير، فحاكاها في شعره"[4]. ولهذا السَّبب ربَّما فضَّل ابنُ الأثير بيت النَّابغة:

ولستَ بمستبقٍ أخًا لا تلُمّه على شَعَثٍ أيُّ الرِّجالِ المهذَّبُ؟

على بيت امرئ القيس:

كأنَّ قلوب الطَّير رطبًا ويابسًا لدى وكرها العنَّابُ والحَشَفُ البالي

فقال: "أمَّا من جهة المعنى فإنَّ بيت النَّابغة أفضل، وذلك لأنَّه تضمَّن حكمةً تعرب عن تجربة الإخوان، فيتأدَّب لها الغرُّ الجاهل، ويتنبَّه لها الفطن الأريب؛ والنَّاس أحوج إلى معرفته من معرفة التَّشبيه الَّذي يتضمَّنه بيت امرئ القيس، وغاية ما فيه أنَّه رأى صورةً فحاكاها في المماثلة بينها وبين صورة أخرى، وليس ثَمَّ سوى ذلك، وبيت

---

1 المثل السَّائر: ابن الأثير، ج2، 7، 23، وانظر ما يتعلَّق بالمعاني المبتدعة لشاهد الحال، كتاب الصِّناعتين للعسكريّ، 69، وانظر الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: تأليف ضياء الدِّين بن الأثير الجزري، قام بتحقيقه والتَّعليق عليه: د. مصطفى جواد، د. جميل سعيد، طبعة المجمع العلميّ العراقي، 1956، 68.

2 ديوان أبي نُواس: 295، نقلًا عن حاشية محقِّق المثل السَّائر، ج2، 13.

3 المثل السَّائر: ج٢، 14.

4 السَّابق: ج٢، 14.

النَّابغة حكمةٌ مؤدّبةٌ تستخرج بالفكر الدَّقيق"[1]. وكأنَّ ابن الأثير يفضِّل أن يكون الفنُّ ناتجًا عن معاناةٍ وتأمُّلٍ، ليس على مستوى الشَّكل فقط، بل على مستوى المضمون أيضًا، فلا يكفي من المبدع أن يحاكي صورةً شاهدها بأسلوبٍ مُبتكَرٍ، بل لا بدَّ أن يكون المعنى الَّذي يستخرجه مبتكرًا أيضًا؛ لأنَّه يكون عندئذٍ ناتجًا عن فكرٍ دقيقٍ، وتجربةٍ معيشةٍ، يستفيد منها المتلقِّي، ولأنَّ هذا ممَّا يندر وجوده، ذهب ابن الأثير إلى أنَّ "أكثر المعاني قد طُرِق، وسُبِق إليه"[2]. ولكنْ هل هذا يعني أنَّ المبدع المحدث في أزمةٍ على صعيد الابتكار، لا سيَّما في وجود علماء يدعون بأنَّ باب الابتكار قد أُغلق أمام المحدثين، يقول ابن المقفَّع: "جلُّ الأدب بالمنطق، وكلُّ المنطق بالتعلُّم، ليس حرفٌ من حروف معجمه، ولا اسمٌ من أنواع أسمائه، إلَّا وهو مرويٌّ متعلّم، مأخوذٌ عن إمامٍ سابقٍ من كلامٍ أو كتابٍ، وذلك دليلٌ على أنَّ النَّاس لم يبتدعوا أصولها، ولم يأتِهم علمها إلَّا من قبل العليم الحكيم. فإذا خرج النَّاس من أن يكون لهم عملٌ أصيلٌ، وأن يقولوا قولًا بديعًا، فليعلم الواصفون المخبرون أنَّ أحدهم، وإن أحسن وأبلغ، ليس زائدًا على أن يكون كصاحب فُصُوص، وجد ياقوتًا وزَبرجدًا ومَرجانًا، فنظمه قلائد وسموطًا وأكاليلَ، ووضع كلَّ فَصٍّ موضعه، وجمع إلى كلِّ لونٍ شبهه، ممَّا يزيده بذلك حسنًا، فسُمِّي بذلك صائغًا رفيقًا. فمَنْ جرى على لسانه كلامٌ يستحسنه، أو يستحسن منه، فلا يعجبن به إعجاب المخترع المبتدع، فإنَّه إنَّما اجتباه كما وصفنا"[3]. ويرى ابن طباطبا: "أنَّ المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على مَن كان قبلهم؛ لأنهم قد

---

1 الاستدراك في الرَّدِّ على رسالة ابن الدهان، المسمَّاة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية، تأليف: ضياء الدِّين بن الأثير، تقديم وتحقيق: حفني محمَّد شرف، مكتبة الأنجلو المصريَّة، 1958، 57، 58، 60.

2 المثل السَّائر: ابن الأثير، ج2، 54.

3 الأدب الصَّغير: ابن المقفَّع، ضمن (رسائل البلغاء) عُني بجمعها محمد كرد عليّ، مطبعة دار الكتب العربيّة الكبرة، مصطفى البابي الحلبيّ، 1913، 20.

سُبقوا إلى كلِّ معنًى بديعٍ، ولفظٍ فصيحٍ، وحيلةٍ لطيفةٍ، وخلابةٍ ساحرةٍ"[1]، ويقول القاضي الجُرجانيُّ: "لو أنصف أصحابنا هؤلاء -أي المحدثين- لوجدوا يسيرهم أحقَّ بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار؛ لأنَّ أحدهم يقف محصورًا بين لفظٍ قد ضُيِّق مجاله، وحُذف أكثره، وقلَّ عدده، وحظر معظمه، ومعانٍ قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيِّدها، فأفكاره تنبثُّ في كلِّ وجهٍ، وخواطره تستفتح كلَّ بابٍ... ومتى أنصفت علمت أنَّ أهل عصرنا ثمَّ العصر الَّذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة وأبعد من المذمَّة – يقصد في السّرقة؛ لأن مَن تقدَّمنا قد استغرق المعاني، وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنَّما يحصل على بقايا، إمَّا أن تكون تركت رغبةً عنها واستهانةً بها، أو لبعد مطلبها، واعتياص مرامها، وتعذُّر الوصول إليها"[2]، ويعرض ابن الأثير أقوال طائفةٍ من العلماء ذهبوا "إلى أنَّه ليس القائل أن يقول إنَّ لأحد من المتأخِّرين معنًى مبتدعًا، فإنَّ قول الشِّعر قديمٌ منذ نطق باللُّغة العربيَّة، وإنَّه لم يبقَ معنًى من المعاني إلَّا وقد طرق مرارًا"[3]. ويبدو أنَّ المبدع نفسه شعر أنَّه في أزمةٍ منذ القديم؛ يقول عنترة: "هل غادر الشُّعراء من متردم؟"؛ أي ما تركوا كلامًا لمتكلِّمٍ، فإذا كان عنترة -وهو في الجاهليَّة الجهلاء، وإمام الفصاحة الفصحاء- يقول مثل هذا القول، فما ظنُّك بهذا العصر، وقبله بمئتي سنة"[4]. لكنَّ بعض البلاغيّين رأوا أنَّ أزمة المحدث هذه ليست بسبب قلَّة المعاني، لكن بسبب ضعف العلوم والآلات؛ يقول ابن رشيقٍ: "فإن قال قائلٌ: ما بالكم

---

1 عيار الشِّعر: ابن طباطبا، 46.

2 الوساطة : القاضي الجرجانيّ: ج1، 50، 170.

3 المثل السَّائر: ج3، 219.

4 الأشباه والنَّظائر من أشعار المتقدِّمين والجاهليّين والمخضرمين: للخالديين: أبي عثمّان سعيد بن هاشم المتوفَّى [390 هـ]، وأبي بكر محمَّد بن هاشم المتوفَّى [380]، حقَّقه وعلَّق عليه: د. السِّيَّد محمّد يوسف، الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة، بلا تاريخ، 2.

معشر المتأخِّرين كلَّما تمادى بكم الزَّمان قلَّت في أيديكم المعاني، وضاق عليكم المضطرب؟ قلنا: أمَّا المعاني فما قلَّت، غير أنَّ العلوم والآلات ضعفت"[1]. ويؤكِّد حازمٌ هذه الحقيقة بقوله: "الَّذي ران على قلوب شعراء المشرق المتأخِّرين، وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشِّعر منذ مائتي سنةٍ، فلم يوجد فيهم على طول هذه المدَّة مَن نحا نحو الفحول؛ ولا مَن ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام، وإحكام وضعه، وانتقاء موادّه الَّتي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن مَهْيَع الشِّعر، ودخلوا في مَحْض التكلُّم هذا على كثرة المبدعين المتقدِّمين في الرَّعيل الأوَّل"[2]. وكان ابن الأثير واعيًا لذلك، فقال: "وعلى الحقيقة فإنَّ زوايا الأفكار خبايا، وفي أبكار الخواطر سبايا، لكن تقاصرت الهمم، ونكصت العزائم"[3] لذلك حاول بعض البلاغيّين التَّخفيف على المبدعين، فجعلوا الاختراع للمعنى والإبداع للَّفظ؛ يقول ابن رشيقٍ: "والفرق بين الاختراع والإبداع وإن كان معناهما في العربية واحدًا – أنَّ الاختراع خَلْق المعاني الَّتي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قطّ، والإبداع: إتيان الشَّاعر باللَّفظ المستظرف الَّذي لم تجرِ العادة بمثله"[4]. وأكبر دليلٍ على أنَّ السَّبب هو قلَّة المبدعين الحقيقيّين، وليس قلَّة المعاني، أنَّ بعض البلاغيّين ذهب إلى أنَّ المحدثين أكثر ابتداعًا للمعاني من القدماء، وعلَّل سبب ذلك؛ يقول ابن الأثير: "إنَّ المحدثين أكثر ابتداعًا للمعاني، وألطف مأخذًا، وأدقُّ نظرًا؛ لأنَّ المحدثين عظم الملك الإسلاميّ في زمانهم، ورأوا ما لم يره المتقدِّمون، وقد قيل: "إنَّ اللُّها تفتح اللَّها" وهو كذلك، فإنَّ نفاق السُّوق جلّاب"[5]، ومن ثمَّ "فالأمر في

---

1 العمدة: ابن رشيق: ج2، 967.

2 منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنيّ، 10.

3 المثل السَّائر: لابن الأثير، ج2، 58.

5 العمدة: ابن رشيق: ج١، ٤٤٨، ٤٥٣.

5 المثل السَّائر: ج٢، ٦٣.

تفرُّد المحدثين بمعانٍ استنبطوها، لم تخطر للعرب المتقدِّمين على بالٍ أظهر من كلِّ ظاهرٍ"[1]، وهذا ما جعل ابن جنِّي يفتي أنَّ "المولّدين يُستشهَد بهم في المعاني، كما يُستشهَد بالقدماء في الألفاظ. والَّذي ذكره أبو الفتح صحيحٌ بيِّنٌ؛ لأنَّ المعاني إنَّما اتَّسعت لاتِّساع النَّاس في الُّدنيا، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض، فمصَّروا الأمصار، وحضروا الحواضر، وتفنَّنوا في المطاعم والملابس، وعرفوا بالعيان عاقبة ما دلَّتهم عليه بداهة العقول من فضل التَّشبيه وغيره"[2]. بل إنَّ كثيرًا من ألفاظ القدماء ومعانيهم، فقدت قيمتها الفنيَّة لكثرة تداولها، فأصبحت من قبيل المألوف والمعروف، يقول الصَّفديُّ: "اعلم أنَّ للشعراء ألفاظًا صارت بينهم حقائق عرفيَّةٌ، وإن كانت في الأصل مجازًا، لكثرة دورانها في كلامهم، وتعاطيهم استعمالها؛ لأنَّهم ألفوا ذلك من تداولها وتكرارها على مسامعهم"[3]. كلُّ ذلك جعل المحدثين يتحوَّلون إلى نسقٍ مفارقٍ لنسق القدماء الَّذي تمثَّل في عمود الشِّعر كما بدأه القاضي الجُرجانيُّ[4] وأتمَّه المرزوقيُّ، الَّذي كان على وعيٍ تامٍّ بمخالفة النَّسقين لبعضهما؛ يقول: "الواجب أن يتبيَّن ما هو عمود الشِّعر المعروف عند العرب، ليتميَّز تليد الصَّنعة من الطَّريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيِّفين على ما زيَّفوه، ويعلم أيضًا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتيِّ

---

2 سرّ الفصاحة: لابن سنان، ٢٧٨.

2العمدة: ابن رشيق، ج٢، ٩٦٧.

3 الغيث المسجم في شرح لاميَّة العجم (للطّغرائي)، تأليف: الشَّيخ صلاح الدِّين خليل بن أيبك الصّفديّ [764]، طبعة جديدة مصحَّحة، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ج1، 210.

4 يقول القاضي الجرجانيّ: "وكانت العرب إنَّما تفاضل بين الشُّعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحَّته، وجزالة اللَّفظ واستقامته، وتسلم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبَّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته". الوساطة: ج1، 37.

السَّمْح على الأبيِّ الصَّعب"[1] وذلك لأنَّ "المواضعة والاصطلاح في الخطاب تتغيَّر بحسب تغيُّر الأزمنة والدول، فإنَّ العادة القديمة، قد هجرت ورفضت، واستجدَّ النَّاس عادةً بعد عادةٍ"[2]. وقد اتَّخذ هذا التَّغيُّر والتَّحوُّل ألوانًا جديدةً من الابتكار سواءٌ على المستوى الفرديّ، أو على المستوى الجماعيّ؛ أمَّا ألوان الابتكار الجماعيُّ, فتجلَّت من خلال التَّحوُّل في مستوى اللُّغة الفنيَّة من لغةٍ جزلةٍ متينةٍ، إلى لغةٍ ليّنةٍ سهلةٍ؛ يقول القاضي الجُرجانيُّ: "فإن قلت فما بال المتقدِّمين خصُّوا بمتانة الكلام، وجزالة المنطق، وفخامة الشِّعر؛ قلت: لمَّا ضرب الإسلام بجرانه، واتَّسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التَّأدُّب والتَّظرُّف، اختار النَّاس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كلِّ شيءٍ ذي أسماء كثيرةٍ فاختاروا أحسنها سمعًا، وألطفها من القلب موقعًا، وأمَّا ما للعرب فيه لغاتٌ فاقتصروا على أسلسها وأشرفها، كما رأيتهم يختصرون الطَّويل...، وتجاوزوا الحدَّ في طلب التَّسهيل حتَّى تسَّمحوا ببعض اللَّحن، وحتَّى خالطتهم الرَّكاكة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة، وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغيَّر الرَّسم، وانتسخت هذه السُّنَّة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترقَّقوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأوَّل يتبيَّن فيها اللَّين، فيظنُّ ضعفًا، فإذا أفرد عاد ذلك اللَّين صفاءً ورونقًا، وصار ما تخيَّلته ضعفًا رشاقةً ولطفًا[3]. وقد تنبَّه الصُّوليُّ إلى ذلك التَّحوُّل؛ فقال: "اعلم –أعزَّك الله – أنّ ألفاظ المحدثين منذ عهد بشَّار إلى وقتنا هذا كالمتنقلة إلى معانٍ أبدع، وألفاظ أقرب، وكلامٍ أرقّ، وإن كان السَّبق للأوائل بحقِّ الاختراع والابتداء، والطَّبع والاكتفاء، وأنَّه لم ترَ أعينهم ما رآه المحدثون فشبَّهوه عيانًا، كما لم

1 شرح ديوان الحماسة: المرزوقيّ، 8.

2 سرّ الفصاحة: ابن سنان الخفاجيّ، 256.

3 الوساطة: القاضي الجرجانيّ، ج1، 24.

يرَ المحدثون ما وصفوه هم مشاهدةً وعانوه مدَّة دهرهم من ذكر الصَّحارى، والبرّ والوحش، والإبل والأخبية، فهم في هذه أبدًا دون القدماء، كما أنَّ القدماء فيما لم يروه أبدًا دونهم"[1] . ولقد استطاع بعض النُّقَّاد والبلاغيّين العرب رَصْد سمات التَّحوُّل في كلِّ عصرٍ من عصور الأدب العربيّ، من حيث الجزالة والرِّقة، واللُّطف والإبداع؛ يقول ابن قيس: "أشعار الإسلاميّين أرقُّ من أشعار الجاهليّين، وأشعار المحدثين ألطف من أشعار المتقدِّمين، وأشعار المولّدين أبدع من أشعار المحدثين، وأشعار العصريّين أجمع لنوادر المحاسن، وأنظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين، لانتهائها إلى أبعد غايات الحسن، وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظّرف، تكاد تخرج من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حدِّ الشِّعر إلى السِّحر، فكأنَّ الزَّمان ادَّخر لنا من نتائج خواطرهم، وثمرات قرائحهم، وأبكار أفكارهم، أتمَّ الألفاظ والمعاني، استيفاءً لأقسام البراعة، وأوفرها نصيبًا من كمال الصَّنعة، ورونق الطَّلاوة[2]. وهذا يعني أنَّ مصطلحاتٍ؛ من مثل: "السُّهولة", و"اللِّين", "والرِّقة", و"الظَّرافة", و"اللُّطف"، أصبحت ذات دلالةٍ فنيَّةٍ، توازي دلالة مصطلحاتٍ؛ من مثل: "جزل", و"قويّ", و"متين", و"فخم"، إن لم تتفوَّق عليها؛ لأنَّها تعبِّر عن خصوصيَّة صاحبها، من حيث هي من ابتكاره، لم يقلِّد فيها غيره ممَّن سبقه، بوصفها أكثر صدقًا في التَّعبير عن ذات المبدع وواقعه المعيش، ولذلك عاب بعض النُّقَّاد المحدثين المبدعين الَّذين اقتدوا في ألفاظهم بالقدماء؛ يقول القاضي

---

1 رسالة الصّوليّ إلى مزاحم بن فاتك في تأليف أخبار أبي تمَّام وشعره، تأليف أبي بكر محمَّد بن يحيى الصّوليّ، (335). ضمن كتاب أخبار أبي تمَّام للصّوليّ، حقَّقه وعلَّق عليه: خليل محمود عساكر، محمَّد عبده عزَّام، نظير الإسلام الهندي، قدّم له: د. أحمد أمين، المكتب التِّجاري للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، بلا تاريخ، 16 فما بعد.

3 قرى الضَّيف، تأليف: عبد الله بن حمد بن عبيد بن سفيان بن قيس (281 هـ)، تحقيق: عبد الله بن حمد المنصور، أضواء السّلف، الرّياض، ط1، 1997، 26.

الجُرجانيُّ عن أبي تمَّام: "فإنَّه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثيرٍ من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللَّفظ، لأنَّ في مفارقة الطَّبع قلَّة الحلاوة، وذهاب الرَّونق، وإخلاق الدّيباجة"[1] أو في تشبيهاتهم؛ يقول الحاتمي: "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزَّة، والأمم السَّالفة، والوعول الممتنعة في قلل الجبال، والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحش المتصرّفة بين القفار، والنُّسور والعقبان والحيَّات؛ لبأسها، وطول عمرها، وذلك في أشعارهم كثيرٌ موجودٌ لا يكاد يخلو منه شعرٌ. أمَّا المحدثون، فهم إلى غير هذه الطَّريقة أميل، ومذهبهم في الرّثاء أمثل، في وقتنا هذا وقبله"[2]. حتَّى إنَّ تشبيهات القدماء البديعة رغب عنها المولّدون؛ لأنَّها لم تعد تعبِّر عن ذواتهم ووقتهم؛ يقول ابن رشيقٍ: "وقد أتت القدماء بتشبيهاتٍ رغب المولّدون إلَّا القليل عن مثلها استبشاعًا لها، وإن كانت بديعةً في ذاتها... فطريق العرب القدماء في كثيرٍ من الشِّعر قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت، وأشكل بأهله"[3]. ولم يقتصر التَّحوُّل في مستوى اللُّغة الفنيَّة لدى المحدثين على الكيف، بل شمل الكمَّ أيضًا؛ إذ إنَّ المحدثين أكثروا من توظيف البديع في شعرهم؛ يقول القاضي الجُرجانيُّ: "ولم تكن –أي العرب– تعبأ بالتَّجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشِّعر، ونظام القريض. وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتَّفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمُّدٍ وقصدٍ. فلمَّا أفضى الشِّعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميُّزها عن أخواتها في الرَّشاقة واللُّطف، تكلَّفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع، فمن محسنٍ ومسيءٍ، ومحمودٍ ومذمومٍ، ومقتصدٍ

---

1 الوساطة: القاضي الجرجانيّ، ج1، 24 فما بعد.

2 العمدة: ابن رشيق، ج2، 810.

3 العمدة: ابن رشيق، ج1، 499.

ومُفرطٍ"[1]. كما أكثر المحدثون من الإفراط والمبالغة، حتَّى أصبح ذلك مذهبًا عامًّا فيهم؛ يقول القاضي الجُرجانيُّ: "أمَّا الإفراط فمذهبٌ عامٌّ في المحدثين"[2]. ويبدو أنَّ بعض البلاغيّين قد ذهب إلى أنَّ المحدثين عمومًا يتمتَّعون بخاصيَّةٍ ابتكاريَّةٍ متميّزةٍ على مستوى الصِّياغة، تفوق ما لدى القدماء؛ فالصّوليّ يقارن بين امرئ القيس وبشَّارٍ في تشبيه شيئين بشيئين، ليصل إلى أنَّ بشَّارًا أحسن وأجمل؛ يقول: "وقد استحسن النَّاس– أعزَّك الله– لامرئ القيس تشبيه شيئين بشيئين في بيتٍ واحدٍ؛ قالوا: لا يقدر أحدٌ بعده على أن يأتي بمثله، وهو قوله في وصف عقابٍ:

كأنَّ قلوبَ الطَّيرِ رطبًا ويابسًا   لدى وكرها العنَّاب والحَشَفُ البالي

ولقد أحسن فيه بشَّار وأجمل؛ فقال:

كأنَّ مثارَ النَّقْعِ فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليلٌ تَهَاوى كَوَاكِبُهْ

وهذا أعمى أكمه، لم يرَ هذا بعينه قطّ، فشبَّهه حدسًا، فأحسن وأجمل، وشبَّه شيئين بشيئين في بيتٍ"[3]، ويرى الخالديَّان أنَّ المحدثين تفوَّقوا على القدماء في "تجويدهم، ولطف تدقيقهم وطريف معانيهم"[4]، ولا ريب أنَّ ذلك ناجمٌ عن تطوُّر العقل العربيّ، ونموِّهِ المتزايد في ظلِّ تنامي العلوم والمعارف، والانفتاح على الثَّقافات المختلفة، ممَّا يجعل المبدع أكثر قدرة على التَّركيب والتَّأليف، والغوص والتَّدقيق في المعاني والأفكار؛ فهذا عبد القاهر الجُرجانيُّ يحدِّثنا عن تفوُّق المحدثين على القدماء من حيث التَّخييل والتَّصوير؛ يقول: "فإنَّهم لم يقولوا "خير الشِّعر أكذبه"، وهم يريدون كلامًا غُفْلًا ساذجًا يكذب فيه صاحبه ويفرط؛ نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة،

---

2 الوساطة: القاضي الجرجانيّ، ج1، 37.

2 الوساطة: القاضي الجرجانيّ، ج1، 323.

3 رسالة الصّولي إلى مزاحم بن فاتك: 17، 18.

4 الأشباه والنَّظائر: الخالديان، 15.

ويقول للبائس المسكين: "إنَّك أمير العِرَاقَيْن"، ولكن ما فيه صنعةٌ يتعمَّل لها، وتدقيقٌ في المعاني يحتاج معه إلى فطنةٍ لطيفةٍ، وفهمٍ ثاقبٍ، وغوصٍ شديدٍ... وقد اتَّفق للمتأخرِّين من المحدثين في هذا الفنِّ نكتٌ ولطائفُ، وبدعٌ وطرائفُ، لا يستكثر لها الكثير من الثَّناء، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء"[1]. هذا ما يتعلَّق بألوان الابتكار على المستوى الجماعيّ، الَّتي وسم بها المحدثون، ورافقت عمليَّة التَّحوُّل من القديم إلى المحدث، أمَّا ما يتعلق بألوان الابتكار على المستوى الفرديّ عند المحدثين, فيمكن أن نجده من خلال رصد البلاغيّين والنُّقَّاد والعرب للمبتكر الأوَّل الَّذي تمَّت من خلاله عملية التَّحوُّل عن القديم، وأصبح إمامًا يُتَّبع في ذلك؛ يقول ابن رشيق: "أوَّل مَن فتق البديع من المحدثين بشَّار بن برد، وابن هرمة، ثمّ اتَّبعهما مقتديًا بهما كلثوم بن عمرو العتَّابيّ، ومنصور النّمريّ، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس، واتَّبع هؤلاء حبيبٌ الطَّائيّ، والوليد البحتريّ، وعبدالله بن المعتزّ، فانتهى علم البديع والصَّنعة إليه، وختم به"[2]، ويروي صاحب الأغاني عن عقبة بن رؤبة أنَّه قال: "أنا والله وأبي فتحنا للنَّاس باب الغريب"[3]. وقد أخذ أسلوب التَّحوُّل عن القديم شكلًا كميًّا وآخر كيفيًّا، وظهر التَّحوُّل الكمِّيُّ من خلال التَّوسُّع في استخدام البديع؛ يقول ابن المعتزّ: "مسلم بن الوليد أوَّل مَن وسَّع البديع؛ لأنّ بشار بن برد أوَّل مَن جاء به، ثمَّ جاء مسلم فحشا به شعره، ثمَّ جاء أبو تمَّام فأفرط فيه، وتجاوز المقدار"[4]. أو من خلال امتداد الابتكار في أكثر الشّعر، في حين كان القدماء يبدعون في البيت والبيتين؛ يقول الصُّوليُّ عن

---

1 أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجانيّ، 275 فما بعد.

2 العمدة: ابن رشيق، ج1، 261.

4 الأغاني: لأبي فرج الأصفهانيّ، ج3، 168، 169.

4 طبقات الشُّعراء: لابن المعتزّ (296)، تحقيق: عبد السَّتار أحمد فراج، دار المعارف بمصر, ط3, بلا تاريخ، 235.

أبي تمَّام: "وقد كان الشُّعراء قبل أبي تمَّام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة، فيعتدُّ بذلك لهم من أجل الإحسان، وأبو تمَّام أخذ نفسه، وسامَ طبعه أن يبدع في أكثر شعره، فلعمري لقد فعل وأحسن"[1]. أمَّا التَّحوُّل الكيفيُّ فتجلَّى من خلال المبالغة في التَّصوير؛ يقول القاضي الجُرجانيُّ: "وأمَّا الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوَّل في التَّوسُّع والتَّصرُّف، وبها يتوصَّل إلى تزيين اللَّفظ، وتحسين النَّظم والنَّثر، وقد كانت الشُّعراء تجري على نهجٍ منها، قريبٍ من الاقتصاد، حتَّى استرسل فيه أبو تمَّام ومال إلى الرّخصة، فأخرجه إلى التَّعدِّي، وتبعه أكثر المحدثين من بعده"[2]. وقد يبتكر المبدع لنفسه نهجًا وأسلوبًا وطريقةً لم تُعرَف قبله، ويصير بها إمامًا يُتَّبع، يقول الآمدي: "أبو تمَّام انفرد بمذهبٍ واخترعه، وصار فيه أوَّلًا، وإمامًا، متبوعًا، وشهر به حتَّى قيل: هذا مذهب أبي تمَّام، وطريقة أبي تمَّام، وسلك النَّاس نهجه، واقتفوا أثره"[3]. أو يبتكر ألفاظًا لم تُسمَع عن العرب، كما فعل بشَّار بن برد حين استخدم في شعره (الوجلى) و(الغزلى)، قياسًا على (جمزى)، ولم تسمعا عن العرب، فقال:

والآن أقصر عن سميَّةَ باطلي وأشار بالوجلى عليَّ مشيرُ

وفي مرَّةٍ أخرى يقول في معشوقته:

على الغزلى منّي السَّلام فربَّما لهوتُ بها في ظلِّ مُخْضلَّةٍ زُهرِ

---

1 رسالة الصّوليّ إلى مزاحم بن فاتك: الصّوليّ، 38.

2 الوساطة: ج1، 323.

3 الموازنة بين أبي تمَّام حبيب بن أوس الطَّائيّ، وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتريّ الطَّائيّ، تصنيف الإمام النَّقَّادة: أبي قاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمديّ البصريّ (370هـ)، حقَّق أصوله وعلّق حواشيه: محمَّد محيي الدِّين عبد الحميد، دار المسيرة, بيروت، بلا تاريخ، 16.

ولم يسمع من العرب وجلى ولا غزلى"[1]. لكنَّ المبدع الَّذي تصرَّف في قواعد اللُّغة والنَّحو على نحوٍ لم يسبقه إليه أحدٌ, هو الفرزدق، الَّذي يقول عنه يونس: "لولا الفرزدق لذهب ثلث اللُّغة"[2]. وكان موقف عبد الله ابن أبي إسحق الحضرميّ من الفرزدق "مثالًا واضحًا لهذا النَّحو المتزمِّت، ولهذا الأسلوب العربيِّ الطَّلق الَّذي لا يبالي أين يقع من قواعد النُّحاة؛ لأنَّه يرى أنَّه أسمى من أن يتقيَّد بها، أو لأنَّه يرى أنَّ سليقته العربيَّة لا تقود إلى غير الصَّواب، ومن هنا كان هجاء الفرزدق له بهذا البيت الصَّارخ:

فلو كان عبد الله مولًى هجوتُهُ ولكــنَّ عبــد الله مــولى مواليـــا

ردًّا على ما كان من نقد عبد الله لبيت الشَّاعر الَّذي يقول فيه:

علـــى عَمَائمنـــا تلقـــى وأَرْحُلُنـــا على زواحفَ تُزْجَى مُخُّها رِيرُ

حيث ارتكب الإقواء مبدلًا كسر القافية بضمِّها، فاضُّطر الفرزدق إلى تغيير البيت بقوله: على زواحف تزجيها محاسير"[3]. وربَّما انعكس موقف النُّحاة من هذه الاستعلامات الَّتي فيها ابتكارٌ، على بعض نقَّاد[4] الشِّعر، فطالبوا المبدع بالابتعاد عن الضَّرورات، حتَّى وإن استخدمها القدماء، ظنًّا منهم أنَّ "وصف هذه الاستعمالات بالضَّرورة يعني أنَّها ليست في مستوى غيرها من الصِّحَّة، فرغبوا عنها، ورغَّبوا الشُّعراء

---

1 الأعراب الرّواة: د. عبد الحكيم السّلقاني، المنشأة العامَّة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط2، 1982، 108.

2 السَّابق: 109.

3 المجتمعات الإسلاميَّة في القرن الأوَّل، نشأتها، مقوِّماتها، تطوُّرها اللُّغويّ و الأدبيّ، الدّكتور شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، 1973، 90.

4 انظر عيار الشِّعر: لابن طباطبا، 470. كتاب الصِّناعتين للعسكريّ.

عن الإتيان بها"[1] ممَّا أدَّى إلى أن تختفي بعض هذه الأساليب المبتكرة، وتخبو جذوة الابتكار عند بعض المبدعي

د- مظاهر الاقتدار الفنِّيّ على مستوى النَّوع الأدبيّ:

استطاع بعض المبدعين امتلاك قدراتٍ فنِّيَّةٍ خاصَّةٍ، مكَّنتهم من التَّميُّز على أقرانهم من المبدعين، الَّذين ربَّما تفوَّقوا في جانبٍ معيَّنٍ، دون جانبٍ آخر، أو في فنٍّ، دون سائر الفنون، يقول الباقِلَّانيُّ: "من الشُّعراء مَن يجود في المدح دون الهجو، ومنهم مَن يسبق في التَّقريظ دون التَّأبين، أو غير ذلك ما يشتمل عليه الشِّعر، ويتناوله الكلام، ولذلك ضُرب المثل بامرئ القيس إذا ركب، والنَّابغة إذا رهب، ومثل ذلك يختلف في الخطب والرَّسائل، وسائر أجناس الكلام...، ثمَّ نجد من الشُّعراء مَن يجود في الرَّجز، ولا يمكنه نظم القصيد أصلًا، ومنهم مَن يبلغ القصيد، ولكنَّه يقصِّر تقصيرًا عجيبًا، ويقع ذلك من رجزه موقعًا بعيدًا، ومنهم مَن يبلغ في القصيدة الرّتبة العالية، ولا ينظم الرَّجز، أو يقصِّر فيه مهما تكلَّفه، أو تعمَّله. ومن النَّاس مَن يجود في الكلام المرسل، فإذا أتى بالموزون قصَّر ونقص نقصانًا بيِّنًا، ومنهم مَن يوجد بضدِّ ذلك"[2]. أمَّا المبدع الكامل فهو الَّذي يجيد في جميع أقسام فنٍّ من الفنون؛ يقول ابن رشيقٍ: "والشَّاعر إذا قطع ورجز وقصد، فهو الكامل، وقد جمع ذلك كلَّه الفرزدق، ومن المحدثين أبو نواس"[3]. أو في جميع أغراضه؛ إذ قد سُئل الحُطيئة عن زهير فقال: "ما رأيت مثله في

---

1 لغة الشِّعر دراسة في الضَّرورة الشِّعريّة: د. محمَّد حماسة عبد اللَّطيف، دار الشُّروق، القاهرة، ط1, 1996، 334.

2 إعجاز القرآن: الباقلانيّ، 36، 37.

3 العمدة: ابن رشيق، ج1، 350.

تكفِّيه على أكناف القوافي، وأخذه بأعنَّتها حيث شاء، من اختلاف معنيها مدحًا وذمًّا"[1].

وفضَّل جريرٌ نفسه على باقي الشُّعراء، فقال: "إنِّي لمدينة الشِّعر الَّتي منها يخرج وإليها يعود، نسبت فأطربت، وهجوت فأرديت، ومدحت فسنيت، وأرملت فأغزرت، ورجزت فأبحرت، فأنا قلت ضروب الشِّعر كلّها، وكلُّ واحدٍ منهم قال نوعًا منها"[2]، كما فضَّل الأصمعيُّ بشَّارًا على مروان؛ لأنَّه "أكثر فنون شعرٍ، وأقوى على التَّصرُّف"[3]. وحينما سُئل البحتريُّ عن مسلمٍ وأبي نواس، فضَّل أبا نواس؛ لأنَّه "يتصرَّف في كلِّ طريقٍ، ويبرع في كلِّ مذهبٍ، إن شاء جدّ، وإن شاء هزل"[4]. ويبدو أنَّ السَّبب في ذلك التَّفضيل المبدع الَّذي يتصرَّف في كلِّ فنٍّ، يعود إلى حاجات التَّلقِّي، وما قد يصيب السَّامع من الملل إذا كان فنُّ الشَّاعر واحدًا لا يتغيَّر، فالشَّاعر إذا لم يكن شعره "نمطًا واحدًا لم يملّه السَّامع"[5]، بل إنَّ بعض المبدعين كانوا يحرصون على التَّنويع حتَّى في القصيدة الواحدة؛ يقول ابن رشيقٍ: "حتَّى إنَّ حبيبًا ادَّعى ذلك –أي التَّنويع– لنفسه في القصيدة الواحدة؛ فقال:

الجِدُّ والهَزلُ في تَوشيعِ لُحمَتِها   والنُّبْلُ والسُّخفُ والأشجان والطَّرَبُ"[6].

ويبدو أنَّ تنويع المبدع سببٌ رئيسيٌّ لدنوِّ منزلته عن المبدع الَّذي ينوِّع في إنتاجه؛ فهذا ذو الرُّمَّة يسأل الفرزدق: "مالي لا ألحق بكم معاشر الفحول؟ فقال له:

1 الشِّعر والشُّعراء: ابن قتيبة، ج1، 143.

2 الأغاني: لأبي فرج الأصفهانيّ، ج8، 53.

3 الموشّح: المرزبانيّ، 249.

4 العمدة: ج2، 733.

5 العمدة: ج2, 733.

6 السَّابق: ج2، 733.

لتجافيك عن المدح والهجاء، واقتصارك على الرُّسوم والدِّيار"[1]. لكنَّ هذا لا يمنع تقديم الشَّاعر الَّذي يكثر شعره في مذهبٍ واحدٍ لا يجاوزه؛ لأنَّ في ذلك دلالةً على اقتداره وسعة خاطره وأفقه؛ يقول يموت بن المُزَرّع العبدي: "سمعت خالي –يعني الجاحظ– يقول: "لولا أنَّ العبَّاس أحذق النَّاس وأشعرهم، وأوسعهم كلامًا وخاطرًا، ما قدر أن يكثر شعره في مذهبٍ واحدٍ لا يجاوزه شعره؛ لأنَّه لا يهجو، ولا يمدح، ولا يتكسَّب، ولا يتصرَّف، وما نعلم شاعرًا لزم فنًّا واحدًا لزومه، فأحسن فيه وأكثر"[2]. ومثلما فضَّلوا الشَّاعر المتصرِّف في أقسام كلِّ فنٍّ، وفي أغراضه، فضَّلوا المُطيل من الشُّعراء على الموجز، فقد سُئل يونس عن جريرٍ والفرزدق والأخطل: أيُّهم أشعر؟ فقال: "أجمعت العلماء على الأخطل، فقال له رجلٌ: وبأيِّ شيءٍ فُضِّل على هؤلاء؟ فقال: بأنَّه كان أكثرهم عدد قصائد طوالٍ جيادٍ ليس فيها فحشٌ ولا سقطٌ. قال أبو عبيدة: فنظرنا في ذلك، فوجدنا للأخطل عشرًا بهذه الصِّفة، وإلى جانبها عشرًا، إن لم تكن مثلها، فليس بدونها، ووجدنا لجريرٍ بهذه الصِّفات ثلاثًا"[3]. كذلك فإنَّ مَن قدَّم الأعشى "احتجَّ بكثرة طواله الجياد"[4]. ويبدو أنَّ سبب تقديم المُطيل على الموجز، هو أنَّ المطيل يبذل مجهودًا أكبر، ومن ثمَّ فقد فُضِّل لفضل المجهود على المجهود؛ يقول ابن رشيق: "المُطيل من الشُّعراء أهيب في النُّفوس من الموجز وإن أجاد، على أنَّ للموجز من

---

1 الموشّح: 173.

2 رسالة الأمالي ليموت بن المزرع العبدي [304]، ضمن كتاب (نوادر الرَّسائل)، تحقيق: إبراهيم صالح، مؤسَّسة الرّسالة، بيروت، ط2, 1986، 79.

3 أغاني الأغاني: م2، 669.

4 السَّابق: م2، 742.

فضل الاختصار ما لا ينكره المطيل، ولكن إذا كان صاحب القصائد، دون صاحب القطع بدرجةٍ أو نحوها، وكان صاحب القطع لا يقدر على التَّطويل، إن حاول بتَّة، سوَّى بينهما، لفضل المجهود على المجهود، فإنَّا لا نشكُّ أنَّ المطوِّل إذا شاء جرَّد من قصيدته قطعة أبياتٍ جيّدةٍ، ولا يقدر الآخر أن يمدَّ من أبياته الَّتي هي قطعة قصيدةٍ"[1]. ويُلحظ أنَّ البلاغيّين في تفضيلاتهم هذه لم يكن المستوى الفنِّيُّ خارجًا عن وعيهم، بل برز واضحًا من خلال استخدامهم مصطلح "إجادة" ، وسيكون هذا المصطلح أكثر ارتباطًا بالمحدثين، دون القدماء، ولا سيَّما في الاستهلال والتَّخلُّص والخاتمة؛ يقول القاضي الجُرجانيُّ: "والشَّاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتَّخلُّص وبعدهما الخاتمة، فإنَّها المواقف الَّتي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصِّصها بفضل مراعاةٍ"[2]، بينما اهتمَّ بها المحدثون، وتفوَّقوا على القدماء في ذلك؛ ولا سيَّما في حسن التَّخلُّص؛ يقول ابن سنان: "إنَّ المحدثين أجادوا التَّخلُّص حتَّى صار كلاهم في النَّسيب متعلِّقًا بكلامهم في المدح لا ينقطع، فأمَّا العرب المتقدِّمون، فلم يكونوا يسلكون هذه الطَّريقة، وإنَّما كان أكثر خروجهم من النَّسيب إمَّا منقطعًا، وإمَّا مبنيًّا على وصف الإبل الَّتي ساروا إلى الممدوح عليها"[3]، ومن ثمَّ فقد ندر لهم من التَّخلُّص ما يستحسن، ومن الاستطراد ما لا ينكر الإبداع فيه"[4]. ويبدو أنَّ المتأخِّرين قد لهجوا بهذا الفنِّ –أعني حسن التَّخلُّص– يقول ابن مالك: "وقد لهج به

---

1 العمدة: ابن رشيق, ج1، 348.

2 الوساطة: القاضي الجُرجانيّ، ج1، 48.

3 سرّ الفصاحة: ابن سنان الخفاجيّ، 268.

4 منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنيّ، 317.

المتأخِّرون لِمَا فيه من حسن الدّلالة على براعة الشَّاعر، وكمال اقتداره"[1]. بل إنَّ المعنى الَّذي من أجله جيء بهذا الفنِّ، يتَّصل بمعرفة مدى حذق المبدع وقدراته، وما يتطلَّب ذلك من إعمالٍ لفكرٍ ينجم عنه ملذَّاتٌ متنوِّعةٌ؛ يقول ابن النَّقيب: "والمعنى الَّذي جيء به من أجله شيئان؛ أحدهما: معرفة حذق المتكلِّم، وقوّة مَلَكته في التَّلاعب بالكلام، وتصرُّفه فيه وطول باعه، واتِّساع قدراته في الفصاحة والبلاغة، والثَّاني: التَّفنُّن بحصول ملاذ كثيرةٍ، وتكون لذَّته بأمورٍ اقتضاها إعمال الفكرة فيما يتخلَّص به من بديع المعنى، ورشيق اللَّفظ، وحسن النَّسق"[2]. وربَّما يدلُّ ذلك على وعي المبدع المحدث بخصوصيَّته من حيث هو فنَّانٌ له تجربته الخاصَّة الَّتي تختلف عن تجربة القدماء، ومن ثمَّ فإنَّ طريقة التَّعبير يجب أن تتغيَّر، وطريقة بناء العمل الفنِّيِّ أيضًا يجب أن تتغيَّر، بحيث تصبح أكثر إحكامًا وتماسكًا، وأكثر وحدةً وانسجامًا، مع التَّجربة الَّتي يعبِّر عنها المبدع، ومن ثمَّ فقد طالب بعض النُّقَّاد المبدع بأن يكون عمله الفنِّيُّ متَّحد الأجزاء، متكامل النِّظام، محقِّقًا الوحدة العضويَّة، أو الفنِّيَّة أو الشُّعوريَّة في انتقاله من غرضٍ إلى غرضٍ، ومن ثمَّ فقد تحوَّل هذا الفنُّ إلى ميدانٍ يتسابق فيه المبدعون، لإظهار مهاراتهم، وقدراتهم الفنِّيَّة، وعلى قَدْر تفوُّقهم يكون تأثيرهم في المتلقِّي؛ يقول الحاتميّ: "من حكم النَّسيب الَّذي يفتتح به الشَّاعر كلامه أن يكون ممزوجًا بما بعده من مدحٍ،

---

1 المصباح في المعاني والبيان والبديع، تأليف: بدر الدِّين بن مالك الشَّهير بابن "النّظام" (668)، حقَّقه وشرحه ووضع فهارسه: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، بلا تاريخ، 271.

2 مقدّمة تفسير ابن النَّقيب في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن: للإمام أبي عبد الله جمال الدِّين محمَّد بن سليمان البلخيِّ المقدسيّ الحنفيّ الشَّهير بابن النَّقيب (698)، كشف عنها وعلّق حواشيها: د. زكريَّا سعيد عليّ، مكتبة الخانجي، ط1، 1995، 292.

أو ذمٍّ، متَّصلًا به، غير منفصلٍ منه"[1]،" فإنَّ القصيدة مثل خلق الإنسان في اتِّصال بعض أعضائه ببعضٍ، فمتى انفصل واحدٌ عن الآخر وباينه في صلة التَّركيب، غادر الجسم ذا عاهةٍ، تتخوَّن محاسنَه، وتُعَفِّي معالمَه، وقد وجدت حذَّاق المتقدِّمين، وأربابَ الصِّناعة من المحدثين، يحترسون في مثل هذا الحال احتراسًا يجنِّبهم شوائب النّقصان، ويقف بهم على محجَّة الإحسان، حتَّى يقع الاتِّصال، ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدروها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها، كالرِّسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزءٌ منها عن جزءٍ"[2]؛ ذلك أنَّ الانتقال من فنٍّ إلى فنٍّ آخر مباينٍ له، من غير جامعٍ بينهما، وملائم بين طرفيهما، يؤدِّي إلى نفور المتلقِّي؛ هذا المتلقِّي الَّذي أصبح يمتلك حساسيَّةً فنيَّةً متميِّزةً، تتوق إلى العناصر المتقاربة الَّتي يربطها خيطٌ جامعٌ، وتنفر من العناصر المتباعدة، الَّتي لا جامع بينها؛ يقول حازمٌ: "إنَّ النُّفوس والمسامع إذا كانت متدرِّجةً من فنٍّ من الكلام إلى فنٍّ مشابهٍ له، ومنتقلةً من معنًى إلى معنًى مناسبٍ له، ثمَّ انتقل بها من فنٍّ إلى فنٍّ مباينٍ له من غير جامعٍ بينهما، وملائم بين طرفيهما، وجدت الأنفس في طباعها نفورًا من ذلك، ونبت عنه"[3]. وهذا المذهب اختصَّ به المحدثون وذلك لاتِّساع ملكاتهم؛ يقول الحاتميّ: "وهذا مذهب اختصَّ به المحدثون؛ لتوقُّد خواطرهم، ولُطف أفكارهم"[4]، في حين يرى ابن الأثير

---

1 العمدة: ج2، 753.

2 زهر الآداب: الحصريّ، ج3، 17.

3 منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنيّ، 318، 319.

4 زهر الآداب: الحصريّ، ج3، 17.

الحلبيُّ أنَّ سبب ذلك هو بعدهم "عن شعر العرب"[1]. كلُّ هذا يدلُّ على تطوُّر الوعي الفنِّيِّ والنَّقديِّ لدى المبدع العربيِّ؛ فنَّانًا وناقدًا. ومن النُّقَّاد الَّذين تلَّمسوا هذه الوحدة الفنِّيَّة أو الشُّعوريّة لدى مبدعٍ بعينه، ابن رشيق القيروانيّ الَّذي يقول عن أبي الطَّيِّب المتنبِّي: "وقد أربى أبو الطَّيِّب على كلِّ شاعرٍ في جودة فصول هذا الباب الثَّلاثة، إلَّا أنَّه ربَّما عقد أوائل الأشعار ثقةً بنفسه، وإغرابًا على النَّاس"[2].

1 جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة": لنجم الدِّين أحمد بن إسماعيل ابن الأثير الحلبيّ (737), تحقيق: د. محمَّد زغلول سلام، النَّاشر منشأة المعارف بالإسكندرية، بلا تاريخ، 449.

2 العمدة: ابن رشيق، ج1، 415.

هـ ــ مظاهر الاقتدار الفنِّيّ على مستوى الصِّياغة الأدبيَّة:

فضَّل البلاغيُّون الشَّاعر الَّذي يجيد في جميع الأوصاف، على الَّذي يجيد في وصفٍ دون آخر؛ يقول ابن رشيق: "النَّاس يتفاضلون في الأوصاف، كما يتفاضلون في سائر الأصناف: فمنهم مَن يجيد وصفًا، ولا يجيد وصفًا آخر، ومنهم مَن يجيد الأوصاف كلَّها، وإن غلبت عليه الإجادة في بعضها: كامرئ القيس قديمًا، وأبي نواس في عصره، والبحتريِّ وابن الرُّوميِّ في وقتهما، وابن المعتزِّ، وكشاجم، فإنَّ هؤلاء كانوا متصرِّفين، مجيدين الأوصاف"[1]. وبما أنَّ الوصف يعتمد على فنِّ التَّشبيه كثيرًا، فقد فضَّلوا المقتدر في التَّشبيه على غيره؛ يقول أبو عبيدة عن ذي الرُّمَّة: "قدر من التَّشبيه على ما لم يقدر عليه غيره"[2]، ويقول الباقِلَّانيّ عن ابن المعتزِّ: "وأنت تجد في شعر ابن المعتزِّ من التَّشبيه البديع الَّذي يشبه السِّحر، وقد تتبَّع في هذا ما لم يتتبَّع غيره، واتَّفق له ما لم يتَّفق لغيره من الشُّعراء"[3]. كما فضَّلوا الشَّاعر الَّذي يتصرَّف في معنًى من المعاني بضروب الأساليب، على الَّذي يلتزم أسلوبًا واحدًا لا يفارقه؛ يقول ابن الأثير: "الشَّاعر المفلق أو الكاتب البليغ هو الَّذي إذا أخذ معنًى واحدًا تصرَّف فيه بوجوه التَّصرُّفات، وأخرجه في ضروب الأساليب، وكذلك فعل جريرٌ، فإنَّه أبرز من هجاء الفرزدق بالقين كلَّ غريبةٍ، وتصرَّف فيه تصرُّفًا مختلف الأنحاء"[4]. كذلك فإنَّهم ضاعفوا الثَّناء على الشَّاعر، الَّذي يصف ما ليس معتادًا لديه؛ يقول حازم القرطاجنيّ:

1 العمدة: ابن رشيق، ج2، 1060.

2 الموشّح: المرزبانيّ، 171.

3 إعجاز القرآن: الباقلانيّ، 276.

4 المثل السَّائر: لابن الأثير، ج3، 250.

"يضاعف الثَّناء على الشَّاعر إذا أحسن في وصف ما ليس معتادًا لديه، ولا مألوفًا في مكانه، ولا هو من طريقه، ولا ممَّا احتنك فيه، ولا ممَّا ألجأته إليه ضرورةٌ... وبالجملة إذا أخذ في مأخذٍ ليس ممَّا ألفه ولا اعتاده، فإنَّ الشَّاعر إذا أخذ في مأخذٍ ليس ممَّا ألفه ولا اعتاده فساوى في الإحسان فيه من قد ألفه واعتاده، كان قد أربى عليه في الفضل إرباءً كثيرًا، وإن كان شعرهما متساويًا"[1]. ورأى بعضهم أنّ الشَّاعر إذا ناقض نفسه في قصيدتين أو كلمتين، وكان مجيدًا، فذلك يدلُّ على اقتداره؛ يقول قدامة: "وممَّا يجب تقديمه أنَّ مناقضة الشَّاعر نفسه في قصديتين، أو كلمتين، بأن يصف شيئًا وصفًا حسنًا، ثمَّ يذمُّه بعد ذلك ذمًّا حسنًا بيِّنًا، غير منكرٍ عليه، ولا معيبٍ من فعله، إذا أحسن المدح والذَّمَّ، بل ذلك عندي يدلُّ على قوَّة الشَّاعر في صناعته، واقتداره عليها"[2]. ومنهم من وجد أنَّ إعادة الشَّاعر لمعنًى ما في مواضعَ كثيرةٍ بألفاظٍ مختلفةٍ، ممَّا يدلُّ على اقتداره؛ يقول ابن العميدي: "قال المتنبِّي:

وعطـــاءُ مـــالٍ لـــو عـــداه طالـــــــــــــــــــــــــبٌ أَنْفَقْتَــه فــي أن يُلاقِــي طَالِبَــا

وهو يعيد هذا المعنى في مواضعَ كثيرةٍ، وأعاده في مواضع شتَّى بألفاظٍ مختلفةٍ، تنبئ على قدرته في الكلام، وقوَّته على إبداع النِّظام"[3]. ويبدو أنَّ حازمًا القرطاجنيَّ هو

1 منهاج البلغاء: حازم القرطاجنيّ، 375، 376.

2 نقد الشِّعر: قدامة بن جعفر، 66.

3 الإبانة عن سرقات المتنبِّي: تأليف أبي سعيد محمد بن أحمد العميدي، تقديم وتحقيق وشرح: إبراهيم الدّسوقي البساطي، دار المعارف، مصر، ط2، بلا تاريخ، 42.

أفضل مَن تناول خصوصيَّة الاقتدار الفنِّيّ لدى المبدع من جميع جوانبها، مبيّنًا ما يتَّصل منها بالنَّوع الأدبيّ، وبالصِّياغة في آن معًا؛ وذلك في معرض تفريقه بين المقصد، والمقطع؛ يقول: "إذا كان الشَّاعر مقتدرًا على النُّفوذ من معاني جهةٍ إلى معاني جهةٍ، أو جهاتٍ بعيدةٍ منها، من غير ظهور تشتُّتٍ في كلامه، وكان حسن المأخذ في ما يعضد به المعاني الَّتي هي عمدةٌ في كلامه من الأشياء الَّتي يحسن اقترانها بها، بصيرًا بأنحاء التَّجرُّد من بعض الأغراض والمعاني إلى بعضٍ، بالغًا الغاية القصوى في التَّهدِّي إلى أحسن ما يمكن أن تكون بنية غرضه وكلامه عليه من المعاني الشَّديدة العلقة بغرضه، والانتساب إلى مقصده، وإلى أحسن ما يمكن أن يزيّن به تلك المعاني المعتمدة ويبهيها، ممَّا يكون فيه إفادةٌ مناسبةٌ لما أفادته تلك المعاني، فيكون في ذلك تقويةٌ وتكميلٌ لِما اعتمد من المعاني الأول، أو حياطةٌ لها من الضّعف والنَّقص، ويكون ذلك موفيًا للمعاني المعتمدة، وما بُني عليها وأُلحِق بها، حقَّها من المبالغات وحسن الوضع، وكان مع ذلك مقتدرًا على وضع العبارات عن جميع ذلك على أحسن ما يمكن أن تُوضَع عليه، حتَّى يتناصر إبداعه في المعاني بإبداعه في العبارات عنها؛ قيل فيه: إنَّه بعيد المرامي، وهذا إنَّما يتَّفق بقوَّة العارضة، ومعاناة الطَّبع، وكمال تصرُّف الفكر، وهؤلاء هم المقصدون من الشُّعراء المقتدرون على تعليق بعض المعاني ببعضٍ، واجتلابها من كلِّ مجتلبٍ. فأمَّا من لا يقوى من الشُّعراء على أكثر من أن يجمع خاطره في وصف شيءٍ بعينه، ويحضر في فكرةٍ جميع ما انتهى إليه إدراكه من صفاته الَّتي تليق بمقصده، ثمَّ يرتِّب تلك المعاني على الوجه الأحسن فيها، ويلاحظ تشكُّلها في عباراتٍ منتشرةٍ، ثمَّ يختار لتلك العبارات من القوافي ما تجيء

فيها متمكِّنةً، ثمَّ ينظم تلك العبارات المنتشرة من غير أن يستطرد من تلك الأوصاف، إلى أوصافٍ خارجةٍ عن موصوفها، فهذا لا يقال فيه بعيد المرمى في الشِّعر، وهؤلاء المقطعون من الشُّعراء[1]. ويبدو أنَّ مصطلح "بعيد المرمى" عند حازمٍ، يدلُّ على معنى النَّفاذ والاختراق؛ النَّفاذ إلى عمق الأشياء، واختراق كلِّ ما هو مألوفٌ ومتداولٌ فيها، ثمَّ محاولة الجمع بين المتنافرات والمتباعدات بدقَّةٍ وإتقانٍ، ولن يبلغ ذلك إلَّا الشَّاعر المتصرِّف الَّذي يتمتَّع بخيالٍ جامحٍ، وبصيرةٍ نافذةٍ، وفكرٍ دقيقٍ. وربَّما يكون عبد القاهر قد استخدم المصطلح السَّابق بنفس الدّلالة الَّتي قصدها حازمٌ؛ يقول: "ولن يبعد المدى في ذلك، ولا يدقّ المرمى، إلَّا بما تقدَّم من تقرير الشَّبه بين الأشياء المختلفة، فإنَّ الأشياء المشتركة في الجنس، المتَّفقة في النَّوع، تستغني بثبوت الشَّبه بينها، وقيام الاتِّفاق فيها، وإنَّما الصَّنعة والحذق، والنَّظر الَّذي يلطف ويدقُّ، في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في رِبْقَةٍ، وتعقد بين الأجنبيَّات معاقد نسبٍ وشُبْكةٍ. وما شَرُفَتْ صنعةٌ، ولا ذُكِر بالفضيلة عملٌ، إلَّا لأنَّهما يحتاجان من دقَّة الفكر ولُطف النَّظر، ونفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على مَن زاولهما، والطَّالب لهما من هذا المعنى، ما لا يحتكم ما عداهما... ثمَّ على حسب دقَّة المسلك، ولُطف المذهب؛ وبعد التَّصوُّر إلى ما حصل من الوفاق يستحقُّ مدرك ذلك المدح"[2]. صحيحٌ أنَّ نظرة حازمٍ كانت أشمل وأوسع؛ إذ إنَّه تناول بناء النَّوع، وصياغته، وبيَّن القدرات الَّتي يجب أن تتوفَّر في المبدع، الَّذي وصفه بأنَّه "بعيد المرامي"، إلَّا أنَّ نظرة عبد

1 منهاج البلغاء: حازم القرطاجنيّ، 323، 324.

2 أسرار البلاغة: عبد القاهر الجُرجانيّ، 148.

القاهر فيها من العمق الشَّيء الكثير، وإن لم يعمِّمها بحيث تشمل العمل الأدبيَّ بأكمله. ويمكن القول: إنَّ ما ذكره عبد القاهر وحازم هنا يكاد أن يشكِّل نظريةً في الاقتدار الفنِّيِّ لدى المبدع، بوصفها خاصيَّةً تميِّز مبدعًا ما عن سائر المبدعين.

3- تفرُّد المُبدِع

أ- المصطلح

لا ريب أنَّ لكلِّ مُبدِعٍ تنويعاته الخاصَّة، وأسلوبه الخاصَّ، وإيقاعه الأدبيَّ المتميِّز، سواءٌ ما يتَّصل باللَّفظة المفردة، أو الصِّياغة، أو النَّوع الأدبيِّ عمومًا. وقد عبَّر البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب عن هذه الخواصِّ الَّتي تميِّز المبدع، وتجعله متفرِّدًا بين أقرانه من المبدعين من خلال مصطلحاتٍ، من مثل: "تفرُّد"، و"غريب" ، و"طريف"، و" إلطاف الحيلة" أو "الحيلة اللَّطيفة"... إلخ، أو مشتقَّاتها. وقد ارتبط بعض هذه المصطلحات بالمحدثين خاصَّةً، دون القدماء، بعد أن أصبح المبدع في أزمةٍ؛ إذ سُبق إلى كلِّ "معنًى بديعٍ، ولفظٍ فصيحٍ، وحيلةٍ لطيفةٍ، وخلابةٍ ساحرةٍ"[1] ، فكان لابدَّ له أن يعمل على إنشاء نسقٍ خاصٍّ به يفارق نسق القدماء. ويبدو أنَّ نسق المحدثين هذا، كان يقترب من القدماء أحيانًا، أو يبتعد عنهم أخرى، على حسب مقدرة كلِّ مبدعٍ، ومدى خصوصيَّة المعنى الَّذي يعمل عليه، ومن هنا برزت مشكلة السَّرقات، وما رافق ذلك من مصطلحاتٍ تبيِّن مدى خصوصيَّة المبدع المحدث، الَّذي اقترب من القدماء

---

1 عيار الشِّعر: ابن طباطبا، 46.

في معنًى من المعاني؛ من مثل: "حسن الاتِّباع"، و"التَّوليد"... إلخ. ويبدو أنَّ الأصمعيَّ أوَّل مَن استخدام هذا المصطلح استخدامًا فنيًّا، عبَّر به عن تميُّز أسلوب بشَّارٍ وتفرُّده عن سائر الأساليب؛ إذ إنَّه سُئل عن بشَّارٍ ومروان بن أبي حفصة أيُّهما أشعر؟ فقال: "بشَّار؛ لأنَّ مروان سلك طريقًا كثر مَن يسلكه، فلم يلحق من تقدَّمه، وشركه فيه من كان في عصره، وبشَّار سلك طريقًا لم يسلك، وأحسن فيه وتفرَّد به"[1]. يُلحظ هنا أنَّ الأصمعيَّ قد قرن مصطلح "التَّفرُّد" بـ "الإحسان"، وبذلك يكون قد أعطى المصطلح قيمةً فنِّيَّةً، عزَّزتها الدّلالة اللُّغوية، فقد ذكر صاحب اللِّسان أنَّ ابن السِّكِّيت قال في قول الشَّاعر: "طاوي المصير كسيف الصّيقل الفرد": "الفرد: منقطع القرين، لا مثيل له في جودته"[2]، فقرن عدم المثليَّة بالجودة. وورد هذا المصطلح عند القاضي الجُرجانيّ أثناء حديثه عن المعاني المشتركة أو المتداولة، الَّتي تتحوَّل على يد المبدع المستخدم لها إلى معانٍ متميِّزةٍ، تدلُّ على تفرُّد صاحبها، واقتداره؛ يقول: "وقد يتفاضل منازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشِّعر، فتشترك الجماعة في الشَّيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظةٍ تُستعذَب، أو ترتيبٍ يُستحسَن، أو تأكيدٍ يُوضع موضعه أو زيادةٍ اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع"[3]. وقد استخدم الآمدي هذا المصطلح للدّلالة على انفراد أبي تمَّام بمذهبٍ اخترعه؛ يقول: "أبو تمَّام انفرد بمذهبٍ اخترعه وصار فيه أوَّلًا، وإمامًا متبوعًا، وشهر به، حتَّى قيل:

---

1 أغاني الأغاني: م1، 232.

2 لسان العرب: ابن منظور، مادَّة (فرد).

3 الوساطة: القاضي الجُرجانيّ، ج1، 147.

هذا مذهب أبي تمَّام، وطريقة أبي تمَّام، وسلك النَّاس نهجه، واقتفوا أثره"[1]. كذلك استخدمه الثَّعالبيُّ للدّلالة على تفرُّد المتنبّي في أسلوبٍ معيَّنٍ يستخدمه في مخاطبة ممدوحه؛ يقول: "مخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصَّديق، مع الإحسان والإبداع، وهو مذهبٌ له –أي المتنبِّي– تفرَّد به، واستكثر من سلوكه، اقتدارًا منه، وتبحُّرًا في الألفاظ والمعاني، ورفعًا لنفسه عن درجة الشُّعراء، وتدريجًا لها إلى مماثلة الملوك"[2]. وعلى العموم –كما يرى ابن سنان– فإنَّ "الأمر في تفرُّد المحدثين بمعانٍ استنبطوها، لم تخطر للعرب المتقدِّمين على بالٍ أظهر من كلِّ ظاهرٍ"[3]. ويبدو أنَّ دلالة المصطلح عند كلٍّ من الأصمعيّ، والآمدي، والثَّعالبيّ، وابن سنان، تحمل معاني الابتكار، فهل كلُّ مبتكرٍ متفرِّدٌ؟ ثمَّة شبه اتِّفاقٍ بين البلاغيّين والنُّقَّاد العرب على أنَّ الابتكار من حيث هو سمةٌ مميّزةٌ للمبدع، لا يعني التَّفرُّد، فحتَّى يكون الشَّاعر متفرِّدًا لا بدَّ أن تتحقَّق في إنتاجه مواصفاتٌ فنِّيَّةٌ عاليةٌ، أو نادرةٌ، أمَّا أن يكون المعنى مبتكرًا دون أن يحقِّق هذه المواصفات، فلن تكون له حينئذٍ قيمةٌ فنِّيَّةٌ تجعل من مبتكره مبدعًا متفرِّدًا؛ يقول قدامة: "وقد يضع النَّاس في باب أوصاف المعاني الاستغراب والطَّرافة، بأن يكون المعنى ممَّا لم يُسبق إليه، وليس عندي أنَّ هذا داخلٌ في الأوصاف؛ لأنَّ المعنى المستجاد إذا كان في ذاته جيِّدًا، فأمَّا أن يقال له جيِّدٌ إذا قاله شاعرٌ من غير أن يكون تقدَّمه مَن قال مثله، فهذا غير مستقيمٍ، بل يقال لِما جرى هذا المجرى

---

1 الموازنة: الآمديّ، 16.

2 يتيمة الدَّهر في محاسن أهل العصر: تأليف أبي منصور عبد الملك الثَّعالبيّ النّيسابوريّ (429)، شرح وتحقيق، د. مفيد محمَّد قمحية، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1، 1983، ج1، 237.

3 سرّ الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، 278.

طريفٌ وغريبٌ إذا كان فردًا قليلًا، فإذا كثر لم يسمَّ بذلك. وغريبٌ وطريفٌ هما شيءٌ آخر غير حسنٍ أو جيِّدٍ؛ لأنَّه قد يجوز أن يكون حسنٌ جيّدٌ غير غريبٍ ولا طريفٍ... وأمَّا طريفٌ وغريبٌ لم يسبق إليه وهو قبيحٌ باردٌ فملء الدُّنيا... والَّذي عندي في هذا الباب أنَّ الوصف فيه لاحقٌ بالشَّاعر المبتدئ بالمعنى الَّذي لم يسبق إليه، لا إلى الشِّعر؛ إذ كانت المعاني ممَّا لا يجعل القبيح منها حسنًا لسبق السَّابق إلى استخراجها، كما لا يجعل الحسن قبيحًا للغفلة عن الابتداء"[1]. فقدامة يفصل هنا بين الغرابة والطَّرافة, من حيث هما مصطلحان يرتبطان بما هو جديدٌ من المعاني، وغير مسبوقٍ إليه، أو بما هو قليلٌ نادرٌ. وبين الحسن والجودة من حيث هما مصطلحان فنِّيَّان يتَّصلان بما هو متميّزٌ من المعاني. وتابع العسكريُّ قدامة في ذلك؛ إذ إنَّه قسم المعاني إلى ضربين: "ضرب يبتدعه صاحب الصِّناعة من غير أن يكون له إمامٌ يقتدي به فيه، والآخر ما يحتذيه على مثالٍ تقدَّم"، ثمَّ قال عن كلا الضَّربين: "وينبغي أن يطلب الإصابة في جميع ذلك، ويتوخَّى فيه الصُّورة المقبولة، والعبارة المستحسنة، ولا يتَّكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إيَّاه، ولا يغرّه ابتداعه له، فيساهل نفسه في تهجين صورته، فيذهب حسنه، ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذَّمِّ، منه إلى الحمد"[2]؛ إذ ليس "للاختراع في المعنى نفسه تأثيرٌ إلَّا كما للمتداول"[3]، والمعنى "لا يؤثِّر فيه التَّقدُّم ولا التَّأخُّر شيئًا، وإنَّما ترجع فضيلة التَّقدُّم إلى القائل لا المقول فيه"[4]. وقد تحدَّث ابن أبي الإصبع عن

---

1 نقد الشِّعر: قدامة بن جعفر، 152.

2 كتاب الصِّناعتين: العسكريّ، 69.

3 سرّ الفصاحة: ابن سنان، 278 فما بعدها.

4 منهاج البلغاء: حازم القرطاجنيّ، 192 فما بعد.

نوعٍ من الإغراب سوى النَّوع الَّذي تحدَّث عنه قدامة، ربطه بتفرُّد المبدع، فقال: "ومن الإغراب قسمٌ آخر –يقصد غير القسم الَّذي تحدَّث عنه قدامة– وهو أن يعمد الشَّاعر إلى معنًى متداولٍ معروفٍ ليس بغريبٍ في بابه، فيغرب فيه بزيادةٍ لم تقع لغيره، ليصير بها ذلك المعنى المعروف غريبًا طريفًا، وينفرد به دون كلِّ مَن نطق بذلك المعنى"[1]. فأصبح الإغراب والطَّرافة عند ابن أبي الإصبع المصريِّ هما نوعٌ من أنواع التَّفرُّد الَّذي يدلُّ على تميُّز المبدع واقتداره. أمَّا ما يتعلق بمصطلح "لطف الحيلة" أو "إلطاف الحيلة فقد استخدمه ابن طباطبا وصفًا للمبدع الَّذي يتقن تحويل معنًى متداولٍ مشتركٍ إلى آخر متميّزٍ منفردٍ، يدلُّ على عبقريَّة صاحبه، وفنِّيَّته العالية؛ يقول: "إذا تناول الشَّاعر المعاني الَّتي قد سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة الَّتي عليها، لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه... ويحتاج مَن سلك هذه السَّبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النَّظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها، حتَّى تخفى على نقَّادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها، كأنَّه غير مسبوقٍ إليها"[2]. ومصطلح "إلطاف الحيلة" هذا، يوازيه عند العسكريِّ مصطلح "إخفاء الدَّبيب"، أو "السّتر"؛ يقول: "والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى يأخذه في سترةٍ، فيحكم له بالسَّبق إليه أكثر مَنْ يمرُّ به، إلَّا أنَّه لا يكمل لهذا إلَّا المبرّز، والكامل المقدّم"[3]. ويوازيه عند عبد القاهر مصطلح "صنعة" أو "نقش"؛ يقول: "واعلم أنَّ ذلك الأوَّل الَّذي هو المشترك العامِّيُّ، والظَّاهر الجليُّ، والَّذي قلت إنَّ

---

1 تحرير التَّحبير: ابن أبي الإصبع المصريّ، 506 فما بعد.

2 عيار الشِّعر: ابن طباطبا، 112، 113.

4 كتاب الصِّناعتين: العسكريّ، 196.

التَّفاضل لا يدخله، والتَّفاوت لا يصحُّ فيه، إنَّما يكون كذلك ما كان صريحًا ظاهرًا، لم تلحقه صنعةٌ، ولم يعمل فيه نقشٌ"[1]. وقد استخدم ابن الأثير مصطلح "التَّورية، والاختفاء"[2]. في أخذ المبدع للمعنى المسبوق إليه، بينما استخدم حازمٌ مصطلح "استحقاق"؛ يقول: "إن زاد المتأخِّر على المتقدِّم زيادةً في المعنى مع تحسين اللَّفظ، فقد استحقَّ المعنى عليه"[3]. هذا فضلًا على استخدام البلاغيِّين والنُّقَّاد العرب مصطلحاتٍ، من مثل: "حسن الاتِّباع"[4]، و"التَّوليد"[5] للتَّعبير عن استحقاق المتأخِّر لمعنى المتقدِّم، وذلك "بوجهٍ من وجوه الزِّيادات"[6]. فكلُّ هذه المصطلحات يعبِّر عن استحقاق المتأخِّر معنى المتقدِّم؛ لأنَّه تفرَّد في الزِّيادة عليه بوجوهٍ من الزِّيادات، جعلته هو المستحقّ للمعنى.

---

2 أسرار البلاغة: عبد القاهر الجُرجانيّ، 399.

2 المثل السَّائر: ابن الأثير، ج3، 218.

3 منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنيّ، 192 فما بعد.

4 تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع المصري: 475.

5 السَّابق: 494، وانظر العمدة: حيث يعرِّف التَّوليد بأنَّه: "لطف الوصول إلى الحاجة في خفيةٍ"، ج2، 453.

6 السَّابق: 475.

ب- مظاهر تفرُّد المبدع عند البلاغيّين والنُّقَّاد العرب:

يبدو أنَّ هذه الظَّاهرة الفنِّيَّة قديمةٌ قِدَم الإبداع ذاته، فكلُّ مبدعٍ يحاول دائمًا أن يكون متميّزًا متفرّدًا عن أقرانه من المبدعين، وهذا التفرُّد أو التَّميُّز، يحقّق له حاجاتٍ نفسيَّةً واجتماعيَّةً ونفعيَّةً. وقد تناول النُّقَّاد والبلاغيُّون العرب هذه الظَّاهرة من خلال حديثهم عن ظاهرتين أسلوبيَّتين: الأولى: هي ظاهرة الإغراب، بوصفها وسيلةً أسلوبيَّةً يستخدمها المبدع، لكي يكون متفرِّدًا ومتميّزًا عن أقرانه من المبدعين، سواءٌ في عصره، أو العصور السَّابقة لعصره، ولكي يحقِّق أكبر قدرٍ من التَّأثير في المتلقِّي؛ ذلك التَّأثير الَّذي يصل إلى درجة السِّحر. والثَّانية: هي ظاهرة التَّوليد، بوصفها ظاهرةً تقوم على التَّواصل مع القديم، من خلالها يتمُّ تجديد الأسلوب وتطعيمه بذخيرةٍ تراثيَّةٍ غنيَّةٍ، دون الانسياق الكلِّي الَّذي يفقد المبدع أصالته وتفرُّده، بل هو تواصلٌ خلَّاق، يتمُّ من خلاله إحداث نسقٍ متفرّدٍ.

1- أسلوبيَّة **الإغراب:**

لقد أدرك بعض النُّقَّاد والبلاغيّين العرب قيمة هذه الظَّاهرة في توصيل الرِّسالة الشِّعريَّة؛ إذ إنَّ الشَّيء الغريب يثير مخيِّلة المتلقِّي وإعجابه، وعلى قَدْر ذلك تكون بارعة المبدع وتفرُّده؛ فالجاحظ يرى أنَّ الشَّيء "كلَّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلَّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلَّما كان أطرف كان أعجب، وكلَّما كان أعجب كان أبدع"[1] والغرابة تعطي إعظام الشَّيء على غيره"[2]. وحتَّى يستطيع المبدع الوصول إلى ذلك، لا بدَّ أن يعاني تجربة الغريب المؤرّق باستمرارٍ؛ يقول أبو تمَّام:

"إذا قصدتُ لشأوٍ خِلْتُ أنِّيَ قد ... أدْرَكْتُــهُ أدْرَكَتْنــي حرفــةُ الأدبِ

بغربةٍ، كاغترابِ الجودِ إنْ بَرَقَتْ ... بأوبــهٍ وَدَقَــتْ بــالخُلفِ والكَــذِبِ"[3]

وعلى قَدْر عطاء الممدوح تكون غرابة الإبداع، ويظهر تفوُّق المبدع وتفرُّده؛ يقول أبو تمَّام:

"غَرُبَــتْ خَلَائِقــه وأَغْــرَبَ شــاعرٌ ... فيــهِ فَأَحْسَــنَ مُغْــرِبٌ فــي مُغْــرِبِ[4]"

ومن ثمَّ، فقد كان أحسن الشِّعر "ما اعتدل مبناه، وأغرب معناه، وزاد في محمودات الشِّعر على سواه"[5]. وربَّما تكون هذه الظَّاهرة الأسلوبيَّة قد اتَّفقت للمتأخِّرين

---

1 البيان والتَّبيين: الجاحظ، ج1، 89، 90.

2 البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن: تأليف كمال الدِّين عبد الواحد الكريم الزَّمالكانيَ [615 هـ]، تحقيق د. خديجة الحديثي، د. أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط1، 1974، 117.

3 ديوان أبي تمَّام بشرح الخطيب التَّبريزي: ج4، 550.

4 السَّابق: ج1، 112.

5 الأدب الصَّغير: ابن المقفَّع، 268.

أكثر من اتِّفاقها للمتقدِّمين، بل هي السِّمة الَّتي طبعت شعراء عصرهم بطابعها، بعد أن قلَّت المعاني بين أيديهم، لسبق المتقدِّمين إلى كلِّ معنًى مبتكرٍ بديعٍ، فلم يبقَ أمامهم إلَّا التَّفنُّن والإغراب في الصُّورة ، أو في طريقة وأسلوب تناول هذه المعاني؛ يقول ابن طباطبا: "وستعثر في أشعار المولّدين بعجائبَ استفادوها ممَّن تقدَّمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوها على من بعدهم، وتكثَّروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادِّعائها لِلَطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها... والشُّعراء في عصرنا إنَّما يُثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يقربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يروونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم"[1]. هذه الغرابة إذًا أخذت منحًى شكليًّا ظهر من خلال تصرُّف المحدثين بفنون البديع – بمفهومه الشَّامل والَّتي لم يكن يحفل القدماء بها؛ يقول القاضي الجُرجانيُّ: "ولم تكن –أي العرب– تعبأ بالتَّجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشِّعر، ونظام القريض. وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتَّفق لها في البيت بعد البيت، على غير تعمُّدٍ وقصدٍ، فلمَّا أفضى الشِّعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميُّزها عن أخواتها في الرَّشاقة واللُّطف، تكلَّفوا الاحتذاء عليها، فسمّوه البديع، فمن محسنٍ مسيءٍ ومحمودٍ ومذمومٍ، ومقتصدٍ ومفرطٍ. ولو أنصف أصحابنا هؤلاء –أي المحدثين– لوجدوا يسيرهم أحقَّ بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار؛ لأنَّ أحدهم يقف محصورًا بين لفظٍ قد ضُيّق مجاله، وحذف أكثره، وقلَّ عدده، وحظر معظمه، ومعانٍ قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيّدها، فأفكاره تنبثُّ في كلِّ وجهٍ، وخواطره تستفتح كلَّ بابٍ... فإن دعاه حبُّ الإغراب وشهوة التَّنوُّق إلى تزيين شعره، وتحسين كلامه، فوشَّحه بشيءٍ من البديع،

1 عيار الشِّعر: ابن طباطبا، 47.

وحلَّاه ببعض الاستعارة، قيل: هذا ظاهر التَّكلُّف، بيِّن التَّعسُّف، ناشف الماء، قليل الرَّونق"[1]. ويبدو أنَّ أوَّلية بشَّارٍ لم تكن فقط إدخاله البديع، ولكن في أنَّه أوَّل من أحدث نسقًا مفارقًا، وأسلوبًا مميَّزًا، جعله متفرِّدا، إذ قد سُئل: "بِمَ فقت أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك، في حسن معاني الشِّعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأنَّي لم أقبل كلَّ ما تورده عليَّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التَّشبيهات، فسرت إليها بفهمٍ جيِّدٍ، وغريزةٍ قويَّةٍ فأحكمت سبرها، وانتقيت حرَّها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلّفها، والله ما ملك قيادي قطّ الإعجاب بشيءٍ ممَّا أتى به"[2]. ويروي الآمدي أنَّ أبا تمَّام: "انفرد بمذهبٍ اخترعه، وصار فيه أوَّلًا، وإمامًا متبوعًا، وشهر به، حتَّى قيل، هذا مذهب أبي تمَّام، وطريقة أبي تمَّام، وسلك النَّاس نهجه واقتفوا أثره"[3]. وكانت وسيلة أبي تمَّام إلى ذلك الإفراط في استغلال فنون البديع؛ ولا سيَّما الاستعارة الَّتي "كانت الشُّعراء تجري على نهجٍ منها قريبٍ من الاقتصاد، حتَّى استرسل فيه أبو تمَّام، ومال إلى الرّخصة، فأخرجه إلى التَّعدِّي، وتبعه أكثر المحدثين من بعده"[4]. لكنَّ تفرُّد أبي تمَّام ليس سببه الإفراط وحده في البديع، بل الإغراب في الصَّنعة أيضًا؛ يقول الصُّوليُّ: "أبو تمَّام يصنع الكلام، ويخترعه، ويتعب في طلبه حتَّى يبدع، ويستعير ويغرب في كلِّ بيتٍ إن استطاع"[5]. وبينما كان الشَّاعر "يعاب أشدّ العيب إذا قصد بالصَّنعة سائر شعره وبالإبداع جميع

---

1 الوساطة: القاضي الجرجانيّ, ج1, 37.

2 زهر الأداب: الحصريّ, ج1, 150.

3 الموازنة: ج1، 16.

4 الوساطة: ج1, 323.

5 ذيل الأخبار من رواية الصّوليّ، ضمن كتاب (أخبار البحتريّ)، تأليف أبي محمَّد بن يحيى الصّولي [335]، حقَّقها وعلَّق عليها: د. صالح الأشتر، مطبوعات المجمع العلميّ العربيّ بدمشق، ط1، 1958، 165.

فنونه[1]. أصبحت القصيدة الَّتي تخلو من الأبيات النَّادرة أمرًا معيبًا؛ فالشَّاعر أشجع السّلمي كما يقول عليّ بن الجهم: "يخلي"[2] في شعره؛ أي أنَّه "يعمل الأبيات فلا يصيب فيها ببيتٍ نادرٍ"[3]، أو "رائع"[4]. ومن ثمَّ فقد أصبح الإغراب مطلب معظم الشُّعراء؛ يقول الشَّيخ يوسف البديعيّ: "لمَّا انتهى الأمر إليه –يعني أبا الطَّيِّب المتنبِّي– سلك هذه الطَّريقة الَّتي سلكها من تقدَّمه، إلَّا أنَّه خرج فيها إلى غير المقصد الَّذي قصدوه، فأغرب وأبدع، وحاز الإحسان بجملته، فصار كأنَّه المبتدع لهذا المعنى دون غيره"[5]؛ من ذلك "مخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق، مع الإحسان والإبداع، وهو مذهبٌ له تفرَّد به، واستكثر من سلوكه اقتدارًا منه، وتبحُّرًا في الألفاظ والمعاني، ورفعًا لنفسه عن درجة الشُّعراء، وتدريجًا إلى مماثلة الملوك، ومنها استعمال ألفاظ الغزل والنَّسيب، في أوصاف الحرب والجدِّ، وهو أيضًا ممَّا لم يسبق إليه، وتفرَّد به، وأظهر فيه الحذق بحسن النَّقل، وأعرب عن جودة التَّصرُّف والتَّلعُّب بالكلام"[6]. وقد أخذ الشُّعراء يتسابقون في دقَّة الصَّنعة ولُطفها وإخفائها، بل إنَّ الإغراب امتدَّ إلى الأوزان والقوافي؛ يقول ابن رشيق: "وما أعلم شاعرًا أكمل، ولا أعجب تصنيعًا، من عبد الله المعتزّ، فإنَّ صنعته خفيَّةٌ لطيفةٌ، لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلَّا للبصير بدقائق الشِّعر، وهو عندي ألطف أصحابه شعرًا وأكثرهم بديعًا وافتنانًا، وأغربهم قوافي

---

1 الموازنة: الآمدي, 227.

2 ذيل الأخبار من رواية الصّوليّ: 166.

3 السَّابق: 166.

4 انظر العمدة: 373.

5 الصبح المنبي عن حيثيَّة المتنبِّي: للشيَّخ يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السَّقَّا، محمد شتا، عبده زيادة عبده، دار المعارف، ط3، بلا تاريخ، 76.

6 يتيمة الدَّهر: الثَّعالبيّ, ج1, 237, 239.

وأوزانًا"[1]. وإلى التَّشبيه أيضًا يقول الباقلانيُّ: "وأنت تجد في شعر ابن المعتزِّ من التَّشبيه البديع الَّذي يشبه السِّحر، وقد تتبَّع في هذا ما لم يتتبَّع غيره، واتَّفق له ما لم يتَّفق لغيره من الشُّعراء"[2]. ويبدو أنَّ القيمة الفنيَّة لأسلوبيَّة الإغراب كانت تتفوَّق على أيَّة قيمةٍ أسلوبيَّةٍ أخرى تحدث تحوُّلًا في المعنى من جهة حسن السَّبك، أو الإيجاز في اللَّفظ، يقول ابن الأثير عن بيت النَّابغة:

إذا ما غَزَا بالجيش حلَّقَ فوقه   عصائبُ طيرٍ تهتدي بِعَصَائِبِ[3]

"هذا المعنى قد توارد عليه الشُّعراء قديمًا وحديثًا وأوردوه بضروب العبارات... منهم أبو تمَّام ومسلم بن الوليد وأبو نواس... وقد ذكر هذا المعنى غير هؤلاء، إلَّا أنَّهم جاؤوا بشيءٍ واحدٍ لا تفاضل بينهم فيه، إلَّا من جهة حسن السَّبك، أو من جهة الإيجاز في اللَّفظ، ولم أرَ أحدًا أغرب في هذا المعنى فسلك هذه الطَّريق مع اختلاف مقصده إليها، إلَّا مسلم بن الوليد، فقال:

أشـــربْتَ أرواحَ العِـــدَا وقلوبَهَـــا   خوفًـــا فأنفسُـــها إليـــكَ تطيـــرُ[4]

لـــو حَاكَمَتْـــكَ فَطَالَبَتْـــك بِـــذَحْلِها   شَـــهِدَتْ عليـــكَ ثعالـــبٌ ونســـورُ

فهذا من المليح البديع الَّذي فضل به مسلم غيره في هذا المعنى. وكذلك فعل أبو الطَّيِّب المتنبِّي، فإنَّه لمَّا انتهى إليه الأمر، سلك هذه الطَّريق الَّتي سلكها مَن تقدَّمه، إلَّا أنَّه خرج فيها إلى غير المقصد الَّذي قصدوه، فأغرب وأبدع، وحاز الإحسان بجملته،

---

1 العمدة: ابن رشيق, ج1, 26.

2 إعجاز القرآن: الباقلانيّ, 276.

3 ديوان النَّابغة الذّبيانيّ: 43, نقلًا عن حاشية محقِّق المثل السَّائر, ج3, 281.

4 ديوان مسلم بن الوليد: 220، نقلًا عن حاشية محقِّق المثل السَّائر، ج3، 283.

وصار كأنَّه مبتدعٌ لهذا المعنى دون غيره"[1]. وأسلوبيَّة الإغراب هذا تعمل عمل السِّحر، فتحول المعنى غير المبتدع إلى معنًى مبتدعٍ، من ذلك "قول الشَّاعر ابن السَّرَّاج في الفهد:

تنافس اللَّيل فيه والنَّهارُ معًا　　　فَقَمّصاهُ بِجِلْبَابٍ من المُقَل

وليس هذا من المعاني الغريبة، ولكنَّه تشبيهٌ حسنٌ واقعٌ موقعه، وقد جاء بعده شاعرٌ من أهل الموصل، يقال له: ابن مسهر، فاستخرج من هذا البيت معنى غريبًا؛ فقال:

ونقَّطتْه حِباءً كي يُسَالمَها　　　على المنايا نِعاجُ الرَّمل بالحَدَقِ

وهذا معنًى غريبٌ لم أسمع بمثله في مقصده الَّذي قصد من أجله"[2]، والسِّرُّ في حسن الغرابة في التَّشبيه أنَّه "كلَّما ازداد التَّشبيه خفاءً ازدادت الاستعارة حسنًا، حتَّى إنَّك لتراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلِّف تأليفًا لو أردت أن تفصح بالتَّشبيه، خرجت إلى ما يلفظه السَّمع، وكلَّما كانت المباعدة أبلغ كان التَّشبيه في النَّفس أحسن وأملح، لتوقُّفه على دقيق النَّظر؛ إذ لا يصل إليه بعد تعبٍ، والنَّفس مولعةٌ بما حجبت عنه، ألا تراها تبقى متشوِّقةً مدَّة الطَّلب، بدوام المانع وقوَّته، ويدوم طلبها ويقوى اشتياقها، فتتضاعف اللّذَّة عند الظَّفر"[3]. وقد يكون الإغراب بمخالفة العادة، ومن أمثلته للأوائل "مدح زهير للفقراء والأغنياء معًا، فإنَّه غريبٌ؛ إذ العادة جاريةٌ بمدح الأغنياء

1 المثل السَّائر: ابن الأثير، ج3، 282، والذحل: الثأر، انظر حاشية رقم (1)، المحقِّق، 83.

2 المثل السَّائر: ج2، 17، 18.

3 البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن: ابن الزّملكانيّ، 117.

غالبًا"[1]، أو بأن يخرج المتكلِّم "معنى المدح في لفظ الغزل، فيأتي المدح هزَّازًا للمعاطف من الطَّرب، يكاد يؤكل بالضَّمير ويشرب، كقول أبي تمَّام في صفة عموريَّة:

ما ربعُ ميَّة معمورًا يُطِيفُ به غَيْلانُ أَبْهَى رُبًا من رَبْعِها الخَرِبِ"[2].

أو في تأويل اللَّفظ، لا في ظاهره، و"هو الَّذي إذا حُمل على ظاهره كان الكلام به معيبًا جدًّا، وإذا تؤول ردَّه التَّأويل إلى نمط الكلام الفصيح، وأميط من ظاهره حدث العيب، فيكون التَّأويل هو الموصوف بالإغراب لا الظَّاهر، وذلك كقوله: (حَبِطَتْ أَعْمَالُهُمْ فَأَصْبَحُوا خَاسِرِينَ)[3]، فإنَّهم أمسوا كما أصبحوا، فتكون لفظة "فأصبحوا" حشوًا لا فائدة فيه، ومثل هذا يتحاشى عنه نظم القرآن... لكن لمَّا كان الأشقياء حالهم حال المرضى، وكان المريض تشتدُّ عليه الآلام في اللَّيل، وتخفُّ في النَّهار، فتكون حاله عند الصَّباح صالحةً بالنِّسبة إلى حاله باللَّيل، إلَّا المريض الَّذي لا يرجى برؤه، فإنَّه يصبح كما أمسى، فإذا أصبح كذلك يئس من فلاحه... وعلى هذا تكون لفظة "أصبحوا" قد تضمَّنت معنًى أخرجها عن كونه حشوًا، فعُدَّ التَّأويل الَّذي فعل بها ذلك غريبًا طريفًا"[4]. ومن محاكاة الشَّيء على غير ما أُلِّف فيه "قول أبي عمر ابن دراج:

وسُلافةُ الأعنابِ يُشْعَلُ نارُها تُهْدِي إلى بيانعِ العُنَّابِ

فالمألوف أن يذوى النَّبات النَّاعم بمجاورة النَّار، لا أن يونع، فأغرب في هذه المحاكاة، وفنون الإعراب والتَّعجُّب في المحاكاة كثيرةٌ، وبعضها أقوى من بعضٍ، وأشدُّ استيلاءً على النُّفوس وتمكُّنًا من القلوب"[5]. ومن ثمَّ فقد كان أفضل الشِّعر "ما حسنت

---

1 تحرير التَّحبير: ابن أبي الإصبع، 506.

2 السَّابق: 512.

3 المائدة: الآية (53).

4 تحرير التَّحبير: 515.

5 منهاج البلغاء: حازم القرطاجنيّ، 95.

محاكاته وهيئته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته... وأردأ الشِّعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليًّا من الغرابة"[1]؛ لأنَّ "الاستغراب والتَّعجُّب حركةٌ للنَّفس إذا اقترنت بحركتها الخياليَّة قوي انفعالها وتأثُّرها"[2]؛ وهذا الانفعال يكون بحسب قوَّة الغرابة الَّتي تؤدي إلى حدوث نشوةٍ لدى المتلقِّي، تتجلَّى بالرَّقص، أو الطَّرب؛ يقول ابن سعيد المغربيّ: "إنَّ ما يستحقُّ اسم الشِّعر أحَّد نوعين: وهما المرقص، والمطرب؛ والأوَّل يتمتَّع بالجدَّة والغرابة، فلا يعتمد على محض التَّشبيه، بل على "غريب التَّشبيه"، ويبلغ من تأثيره في المتلقِّي أن يعبِّر عن إعجابه بالرَّقص، والثَّاني أقلُّ تأثيرًا من الأوَّل، فهو يبعث في النَّفس هزَّة ارتياحٍ، ونشوة طربٍ. ولذلك فهو "مطرب"[3]. وربَّما يكون عبد القاهر النَّاقد العربيُّ الوحيد الَّذي درس هذه الظَّاهرة دراسةً شاملةً؛ إذ إنَّه رأى أنَّ الغرابة قد تكون في الاستعارة أو التَّشبيه أو الكناية، وقد تكون الغرابة في النَّظم بما هو حركةٌ داخليَّةٌ في الذَّات المبدعة، تعكسها حركتها في الصِّياغة الَّتي تقوم على الاختيار والتَّدبُّر؛ يقول:

"اعلم أنَّ من شأن هذه الأجناس – الكناية والاستعارة والتَّشبيه– أن تجري فيها الفضيلة، وأن تتفاوت التَّفاوتَ الشَّديد. أفلا ترى أنَّك تجد في الاستعارة العامِّيَّ المُبتذَلَ؛ كقولنا: "رأيت أسدًا" و"وردت بحرًا" و"لقيت بدرًا"، والخاصِّيَّ النَّادر الَّذي لا تجده إلَّا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلَّا أفراد الرِّجال؛ كقوله:

وســـــــالتْ بأعنـــــــاق المطـــــــيِّ الأبـــــــاطحُ

---

1 السَّابق: 71.

2 السَّابق: 71.

3 نقلًا عن كتاب تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. إحسان عباس، والَّذي نقله بدوره عن كتاب "السِّحر والشِّعر" للسان الدِّين الخطيب (776) صفحة 10، دار الشُّروق، عمان، ط1، 1993، 641.

ومن بديع الاستعارة ونادرها، إلَّا أنَّ جهة الغرابة فيه، غير جهتها في هذا؛ قول يزيد بن مَسلمة:

وإذا احْتَبـــى قَرَبوسُـــهُ[1] بعنانِــــهِ عَلَك الشَّكيم إلى انصراف الزَّائر

فالغرابة ههنا في الشَّبه نفسه، وفي أن استدرك أنَّ هيئة العِنان في موقعه من قَربوس السّرج، كالهيئة في موقع الثَّوب من ركبة المُحتبي. وليست الغرابة في قوله:

وســـــالت بأعنــــاق المطـــــيّ الأبـــــاطح

على هذا الجملة، وذلك أنَّه لم يُغرِب لأنَّ جعل المطيَّ في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإنَّ هذا شبهٌ معروفٌ ظاهرٌ، ولكن الدِّقَّة واللُّطف في خصوصيَّةٍ أفادها، بأن جعل "سال" فعلًا للأباطح، ثمَّ عدَّاه بالباء، بأن أدخل الأعناق في البين، فقال: "بأعناق المطيّ"، ولم يقل: "بالمطيّ"، ولو قال: "سالت المطيُّ في الأباطح"، لم يكن شيئًا"[2]. وبذلك يكون عبد القاهر قد نقل أسلوبيَّة الإغراب من مستوى الإفراد إلى مستوى التَّركيب؛ الَّذي يحتاج إلى دقَّةٍ في الاختيار، وإلى تدبُّرٍ وتأمُّلٍ، وحسن ترتيبٍ. ولم يكتفِ عبد القاهر بذلك؛ إذ جعل استحسان المعاني الغريبة ليس كيفما جاءت، وفي أيِّ موضعٍ وُضِعت، بل بحسب الموضع الَّذي ترد فيه، وبحسب المعنى الَّذي يريده ويقصده المبدع، وبذلك ربط الحركة الصِّياغيَّة للمبدع بحركته الذِّهنيَّة، وحالته النَّفسيَّة أو المقاميَّة، هذا فضلًا على ارتباط كلِّ ذلك بالقدرات الذَّاتيَّة

---

1 القربوس: هو حنو سرج الفرس، والشّكيم: الحديدة المقترضة في فم الفرس، نقلًا عن حاشية محقِّق دلائل الإعجاز، 75.

2 دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجُرجانيّ، 74.

لكلِّ مبدعٍ؛ يقول: "وإذا قد عرفت أنَّ مدار أمر "النَّظم" على معاني النَّحو، وعلى الوجوه والفروق الَّتي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أنَّ الفروق والوجوه كثيرةٌ، ليس لها غايةٌ تقف عندها، ونهايةٌ لا تجد لها ازديادًا بعدها، ثمَّ اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق... بل ليس من فضلٍ ومزيةٍ إلَّا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الَّذي تريد، والغرض الَّذي تؤمُّ. وإنَّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ الَّتي تُعمل منها الصُّور والنُّقوش، فكما أنَّك ترى الرَّجل قد تهدَّى في الأصباغ الَّتي عَمِل منها الصُّورة والنَّقش في ثوبه الَّذي نسج، إلى ضربٍ من التَّخيُّر والتَّدبُّر في أنفس الأصباغ, وفي مواقعها ومقاديرها وكيفيَّة مزجه لها وترتيبه إيَّاها، إلى ما لم يهتدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشَّاعر والشَّاعر في توخِّيهما معاني النَّحو, ووجوهه الَّتي علمت أنَّها محصول النَّظم"[1]. ومقارنة عبد القاهر توخِّي المبدع لمعاني النَّحو بتوخِّي الصَّبَّاغ في أنفس الأصباغ ومواقعها ومقاديرها، دليلٌ على مدى الدِّقَّة واللُّطف، اللَّذين يجب على المبدع توخِّيهما، وتفسير لمصطلحين تكرَّرا كثيرًا لدى البلاغيّين والنُّقَّاد العرب هما "الدِّقَّة" و"اللُّطف". وهذا يعني أنَّ أسلوبيَّة الإغراب تحتاج إلى دقَّةٍ ولطفٍ، تعبِّران عن دقَّة اختيار المبدع، ولطف تشكيله وتركيبه وتصويره، وتفرُّده وَحِدّة خاطره؛ إذ إنَّ الفنَّ صنعةٌ كغيره من الصِّناعات الدَّقيقة، يحتاج إلى "تدقيقٍ في المعاني يحتاج معه إلى فطنةٍ لطيفةٍ وفهمٍ ثاقبٍ وغوصٍ شديدٍ"[2]، و"ممَّا ندر منه –أي الكلام– ولَطُف مأخذه، ودقَّ نظر واضعه، وجلَّى لك عن

1 دلائل الإعجاز: 87، 88.

2 أسرار البلاغة: 275.

شأوٍ قد تحسر دونه العِتاقُ، وغايةٍ يعيى من قبلها المذاكي الفرح الأبيات المشهورة في تشبيه شيئيين بشيئين، كبيت امرئ القيس:

كــأنَّ قلــوبَ الطَّيــر رطبًــا ويابسًــا لدى وكرها العنَّابُ والحَشَفُ البالي

وبيت بشَّار:

كــأنَّ مثــارَ النَّقــعِ فــوق رؤوسِــنا وأســـيافنا ليـــلٌ تَهَـــاوى كواكِبُــــهْ

وممَّا أتى في هذا الباب مأتى أعجب مما مضى كلّه، قول زياد الأعجم:

وإنَّــا ومــا تُلقــي لنــا إن هجوْتَنــا لَكَالبحرِ، مهما يُلْقَ في البحر يَغرقِ

وإنَّما كان أعجب؛ لأنَّ عمله أدقُّ، وطريقه أغمض، ووجه المشابكة فيه أغرب"[1].

بقي أن نشير أخيرًا، إلى أنَّ بعض البلاغيِّين رأوا أنَّ أسلوب القرآن، هو من الأسلوب الغريب؛ لدقَّة معناه ورقَّته، وبداعة سياقه، وجوده اتِّساقه، وتفرُّد طريقته؛ يقول ابن النَّقيب: "والقرآن العظيم كلُّه سهلٌ ممتنعٌ، ألفاظه سهلةٌ، ومعانيه نادرةٌ، وأسلوبه غريبٌ، قد مازجت القلوب عذوبته وحلت في العيون طلاوته،... فكلُّ آيةٍ منه حسنة المساق، وكلُّ كلمةٍ منه عذبة المذاق، وكلُّ معنًى منه دقَّ ورقَّ"[2]. ويقول في موضعٍ آخر: و"هذا النَّوع يقصد الأسلوب الغريب –القرآن كلّه منه– فإنَّه من غرابة الأسلوب، وبداعة السِّياق، وجودة الاتِّساق، على غايةٍ لا تدرك، وطريقةٍ لبعد مثالها لا تسلك"[3]. ويبدو أنَّ تفسير إعجاز القرآن لغرابة الأسلوب، قد امتدَّ إلى الشِّعر، فهذا ابن الأثير يذكر

1 دلائل الإعجاز: 95، 96.

2 مقدّمة تفسير ابن النَّقيب: 361.

3 السَّابق: 364.

أبياتًا للمتنبِّي أغرب فيها، فيقول عنها: "وهذا من إعجاز أبي الطَّيِّب المشهور، ولو لم يكن له من الإحسان في شعره إلَّا هذه الأبيات لاستحقَّ بها فضيلة التَّقدُّم"[1].

1 المثل السَّائر: ابن الأثير، ج3، 284.

2- أسلوبيَّة التَّوليد:

تناول النُّقَّاد والبلاغيُّون العرب هذه الظَّاهرة من خلال حديثهم عن السَّرقات؛ إذ إنَّ كلِّ مبدعٍ يمتلك مخزونًا كبيرًا من الموروث، يساعده على الانتقاء والاختيار، والمقارنة والموازنة، وبقدر اقتراب المبدع من هذا الموروث يحكم عليه بالسَّرقة. هذا نمطٌ من التَّفكير ساد في النَّقد والبلاغة عند العرب، يحدِّثنا عنه القاضي الجُرجانيُّ، فيقول: "ولو أنصف أصحابنا هؤلاء –أي المحدثين– لوجدوا يسيرهم أحقَّ بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار؛ لأنَّ أحدهم يقف محصورًا بين لفظٍ قد ضُيِّق مجاله، وحُذف أكثره، وقلَّ عدده، وحظر معظمه، ومعانٍ قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيِّدها، فأفكاره تنبثُّ في كلِّ وجهٍ، وخواطره تستفتح كلَّ باب، فإنْ وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرق؛ قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعلَّ ذلك البيت لم يقرع قطّ سمعه، ولا مرَّ بخلده، فكأنَّ التَّوارد عندهم ممتنعٌ، واتفاق الهواجس غير ممكنٍ"[1].
وثمَّة نمطٌ آخر من التَّفكير كان أكثر انفتاحًا، وأبعد نظرًا؛ إذ إنَّه رأى أنَّ "اتِّكال الشَّاعر على السَّرقة بلادةٌ وعجزٌ، وتركه كلَّ معنًى سبق إليه جهلٌ، ولكنَّ المختار له عندي أوسط الحالات، وأوسط الحالات"[2] هذه، هي: توظيف الموروث، أو الماضي، في خدمة الحاضر ومتطلَّباته، من خلال ضربٍ من التَّوليد، لا يجور على الموروث، ويدلُّ على شخصيَّة المحدث وتفرُّده، وامتلاكه لناصية اللُّغة، والإبداع. ويبدو أنَّ الاقتراب

1 الوساطة: القاضي الجرجاني، ج١، 50.

2 النَّصّ لعبد الكريم النَّهشليّ، ذكره صاحب العمدة في ج2, 1037.

من منطقة الموروث أمرٌ قلَّما يسلم لأحد من المتقدِّمين، أو المتأخِّرين، ذلك أنَّ "كلام العرب ملتبسٌ بعضه ببعضٍ، وآخذٌ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليلٌ، إذا تصفَّحته وامتحنته، والمحترس المتحفّظ المطبوع بلاغةً وشعرًا من المتقدِّمين والمتأخِّرين، لا يسلم أن يكون كلامه أخذًا من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس"[1]، و"المعاني أبدًا تتردَّد وتتولَّد، والكلام يفتح بعضه بعضًا"[2]؛ إذ إنَّ "المعاني قائمةٌ في نفوس المميّزين، وليس المتقدِّم أحقَّ بالولاء عليها من المتأخِّر، ولذلك تواردت فيها الخواطر"[3]. وهذا الاقتراب من الموروث ليس مقتصرًا على المحدثين، بل هو موجودٌ في المتأخِّرين كثيرًا، فامرؤ القيس هو "أوَّل الناس اختراعًا في الشِّعر، وأكثرهم توليدًا"[4]. لكنَّ المحدثين كانوا أكثر من القدماء لُطفًا ودقَّةً في إخفاء المعاني الَّتي قد سبقوا إليها، وذلك "بالنَّقل والقلب وتغيير المنهاج والتَّرتيب، وبالزِّيادة والتَّأكيد والتَّعريض في حالٍ، والتَّصريح في أخرى، والاحتجاج والتَّعليل"[5]. ومن ثمَّ أصبح الحكم على شاعرٍ بالسَّرقة حكمًا قطعيًّا، أمرًا فيه نظرٌ؛ يقول القاضي الجُرجانيُّ: "لا أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتَّ الحكم على شاعرٍ بالسَّرقة"[6]؛ إذ إنَّ الإبداع لم يعد نتاج موروثٍ فقط، بل هو أيضًا تحويلٌ لهذا الموروث، وتوليدٌ منه، تتفاعل معه شخصيَّة المبدع فيصبح

---

1 حلية المحاضرة: الحاتميّ، م2، 367.

2 العمدة: ابن شيق، ج2، 967.

3 مواد البيان: لعليّ بن خلف، 20.

4 العمدة: ج1، 448.

5 الوساطة: ج1، 170.

6 السَّابق: ج1، 171.

كالصَّائغ الَّذي يذيب الذَّهب والفضَّة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن ممَّا كانا عليه؛ يقول ابن طباطبا: "إذا تناول الشَّاعر المعاني الَّتي قد سُبِق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة الَّتي عليها بل لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه...، ويحتاج مَن سلك هذه السَّبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النَّظر في تناول المعاني واستعارتها، وتلبيسها حتَّى تخفى على نقَّادها، والبصراء بها، وينفرد بشهرتها، كأنَّه غير مسبوقٍ إليها، فإذا وجد معنًى لطيفًا في تشبيبٍ أو غزلٍ، استعمله في المديح، فإنَّ عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذّرٍ على مَن أحسن عكسها، واستعمالها في الأبواب الَّتي يحتاج إليها فيها. وإن وجد المعنى اللَّطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرَّسائل فتناوله، وجعله شعرًا كان أخفى وأحسن- ويكون ذلك كالصَّائغ الَّذي يذيب الذَّهب والفضَّة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن ممَّا كانا عليه، وكالصَّبَّاغ الَّذي يصبغ الثَّوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة, فإذا أبرز الصَّائغ ما صاغه في غير الهيئة الَّتي عهد عليها، وأظهر الصَّبَّاغ ما صبغه على غير اللَّون الَّذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ على رأيهما، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها"[1]. ومن ثمَّ فقد "أطبق المتقدِّمون والمتأخِّرون على تداول المعاني بينهم؛ فليس على أحدٍ فيه عيبٌ، إلَّا إذا أخذه بلفظه كلِّه، أو أخذه فأفسده، أو قصَّر فيه عمَّن تقدَّمه، وربَّما أخذ الشَّاعر القول المشهور ولم يبالِ"[2] طالما أنَّه سيحسن التَّصرُّف فيه. وأصبح التَّفاوت بين مبدعٍ وآخر رهنًا بالقدرات

---

[1] **عيار الشِّعر: ابن طباطبا، 112، 113، 114.**

[2] **كتاب الصِّناعتين: العسكريّ، 196.**

الذَّاتيَّة لكلِّ واحدٍ منهم، فـ"الحاذق يخفى دبيبه إلى المعنى يأخذه في سترةٍ، فيحكم له بالسَّبق إليه أكثر مَن يمرُّ به... إلَّا أنَّه لا يكمل لهذا إلَّا المبرّز، والكامل المقدِّم، فَمِمَّن أخفى دبيبه إلى المعنى وستره غاية السّتر أبو نواس، وممَّن أخفى الأخذ أبو تمَّام، وممَّن نقل المعنى من صفةٍ إلى أخرى البحتريُّ"[1]. والَّذي يأخذ المعنى "فيصوغه بألفاظٍ غير ألفاظه، إن استطاع الزِّيادة على المعنى؛ فتلك الدَّرجة العالية، وإلَّا أحسن التَّصرف، وأتقن التَّأليف؛ ليكون أولى بذلك المعنى من صاحبه"[2]. وأمَّا مَن "أبرز المعنى النَّادر في عبارةٍ أشرف من الأولى، فقد قاسم الأوَّل الفضل؛ إذ الفضل في اختراع المعنى للمتقدِّم، والفضل في تحسين العبارة للمتأخِّر، والقول الثَّاني الَّذي حسنت فيه العبارة بلا شكٍّ أفضل من الأوَّل؛ لأنَّ المعنى لا يؤثِّر فيه التَّقدُّم ولا التأخر شيئًا، وإنَّما ترجع فضيلة التَّقدُّم إلى القائل لا المقول فيه... فإن زاد المتأخِّر على المتقدِّم زيادةً في المعنى مع تحسين اللَّفظ فقد استحقَّ المعنى عليه"[3]. وعلى العموم، كما يقول ابن الأثير فإنَّ "من سبيل المتصدِّي لهذا الفنِّ أن يأخذ المعنى من الشِّعر، فيجعله مثل الإكسير في صناعة الكيمياء، ثمَّ يُخرج منه ألوانًا مختلفةً من جوهرٍ وذهبٍ وفضَّةٍ. ومن هذا الضَّرب الَّذي هو الكيمياء في توليد المعاني ما ذكرته في وصف الرَّبيع"[4]. وقد انتهى الأمر ببعض النُّقَّاد والبلاغيِّين العرب إلى أن سوَّى بين الاختراع والتَّوليد؛ يقول ابن نباتة المصريّ: "وعنيت بالاختراع من ولَّد معنًى جليلًا وجلاه، وكمَّله واستوفاه،

1 كتاب الصِّناعتين: 196.

2 المثل السَّائر: لابن الأثير، ج1، 103.

3 منهاج البلغاء: حازم القرطاجنيّ, 192.

4 المثل السَّائر: ج1، 127.

فصار مِنْ سواه أحقَّ به، وأولى بانتمائه ونسبه، ولم أذكر من أين خطفه وقطفه؛ لأنَّ ذلك ممَّا يقتضي ملل الفكر الطَّامح"[1]. أو قارب بينهما؛ يقول ابن الوزير عن الكلام المرقص: "المرقص ما كان مخترعًا، أو مولّدًا يكاد يلحق بطبقة الاختراع؛ لِما يوجد فيه من السّرِ الَّذي يمكن أزمة القلوب من يديه، ويلقى منها محبَّةً عليـه"[2]؛ ولأنَّه كالمخترع "دائرٌ على غوص الفكرة، وإثارة المعاني"[3]. وأكثر الشُّعراء "اختراعًا وتوليدًا، فيما يقول الحذَّاق، أبو تمَّام، وابن الرُّوميّ"[4]، وأمَّا أكثرهم إغرابًا في التَّوليد، وغوصًا على المعاني النَّادرة، فابن الرُّوميّ؛ يقول ابن خلكان عنه: "صاحب النَّظم العجيب، والتَّوليد الغريب، يغوص على المعاني النَّادرة فسيخرجها من مكامنها، ويبرزها في أحسن صورةٍ"[5]. كلُّ ذلك ينتهي بنا إلى تأكيد أنَّ المُبدِع فنَّانٌ متفرِّدٌ، وأشكال تفرُّده متعدِّدةٌ ومتنوِّعةٌ بل ولا نهاية لها، وهي ممتدَّةٌ على امتداد الزَّمان والأجيال، ولكلِّ جيلٍ وسائله وأدواته الَّتي يحقِّق من خلالها تميُّزه وتفرُّده، وإذا تأمَّلنا "ما في أشعار الصَّدر الأوَّل الإسلاميّين من الزِّيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثمَّ ما في أشعار طبقة جريرٍ والفرزدق وأصحابهما من التَّوليدات والإبداعات العجيبة الَّتي لا يقع مثلها للقدماء، إلَّا في النّدرة القليلة، والفلتة المفردة، ثمَّ أتى بشَّار بن برد وأصحابه، فزادوا معاني ما مرَّت قطّ بخاطرٍ

---

1 مطلع الفوائد ومجمع الفرائد: لجمال الدِّين بن نباتة المصريّ، [719]، تحقيق: د. عمر موسى باشا، مطبوعات مجمع اللّغة العربيَّة، دمشق، 1972، 8.

2 جامع المرقصات والمرطبات: ابن الوزير، 8.

3 السَّابق: 8.

4 العمدة: ج1، 453.

5 منهج البحث الأدبيّ عند ابن خلكان، فخر الدِّين محمد بن يوسف عامر، الدَّار العربيَّة للكتاب، ليبيا، 1991، 149.

جاهليٍّ ولا مخضرمٍ ولا إسلاميٍّ"[1]، تبيَّن لنا ذلك. بل إنَّ البلاغيّين والنُّقَّاد العرب فطنوا إلى أنَّ لكلِّ مبدعٍ سمات تفرّده الخاصَّة به، وقدراته الخاصَّة الَّتي هي مصدر تفوُّقه على غيره من المبدعين، وهذه السِّمات والقدرات، مكَّنته من استيعاب الموروث القديم وهضمه، وجعلته يطبعه بطابعه الخاصِّ والمميّز "كالخاتم والخاتم، والشَّنْف والشَّنْف، والسِّوار والسِّوار، وسائر أصناف الحليِّ الَّتي يجمعها جنسٌ واحدٌ، ثمَّ يكون بينها الاختلاف الشَّديد في الصَّنعة والعمل"[2].

---

1 العمدة: ابن رشيق، ج2، 967.

2 رسائل وتعليقات كتبها عبد القاهر: 507.

ثانيًا: خصوصيَّة الإنتاج

الأسلوب والمُبدِع

أ- المصطلح:

تراوحت الدّلالة اللغويَّة لكلمة "أسلوب" بين دلالةٍ ماديَّةٍ نلمح فيها معاني التَّنظيم والتَّرتيب على نسقٍ معيَّنٍ؛ إذ إنَّه "يقال للسَّطر من النَّخيل: أسلوب، وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ فهو أسلوب"[1]. ودلالةٍ أخرى فنيَّةٍ من حيث إخراج المُبدِع الكلام في أشكالٍ مختلفةٍ، وتصرُّفه فيه في فنونٍ متعدِّدةٍ, إذ إنَّ "الأُسلوب بالضَّمّ: الفنّ، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه"[2]. ولعلَّ المعنى الاصطلاحيَّ "لم يبعد كثيراً عن هذا المفهوم اللُّغويّ، إن لم يطابقه، وحسبنا أن ننظر في الكلمة نفسها "–كما يقول الدَّكتور زكي نجيب محمود– كيف جاءت، لندرك صدق ذلك بالنِّسبة للأسلوب، وارتباطه بنفس صاحبه، من حيث أخذت كلمة "السَّلب" معنى الأخذ والانتزاع، وارتبطت بمفهوم العطاء الماديّ والمعنويّ "فالسَّلب كما هو معروفٌ: هو الأخذ والانتزاع، والإنسان مسلوبٌ إذا كان منزوع الملكيَّة من شيءٍ كان يملكه، والأسلاب هي الأشياء قد قشرت عن أصحابها، ويقال: انسلبت النَّاقة: إذا أسرعت في سيرها حتَّى كأنَّها خرجت من جلدها، وانطلقت مع الرِّيح"[3]. والشَّيء لا يتنزع من الإنسان انتزاعًا إلَّا إذا كان ناجمًا عن مخاضٍ ومعاناةٍ، وتدبُّرٍ وتفكُّرٍ، يدوران في الذَّات المُبدِعة الَّتي تنزع ما بداخلها وتظهره

---

1 لسان العرب: لابن منظور (سلب).

3 السَّابق: مادة (سلب).

3 البلاغة والأسلوبيَّة: د. محمد عبد المطَّلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر– لونجمان، ط1، 1994، 10.

في شكل أصواتٍ منطوقةٍ، أو حروفٍ مكتوبةٍ، وهو ما انتهى إليه البحث في صفة الكلام الإلهيّ على يد الأشاعرة الَّذين رأوا "أنَّ كلام الله يطلق على نحوَيْن، كما هو الشَّأن بالنِّسبة للإنسان، فالإنسان يُسمَّى متكلِّماً باعتبارَيْن: أحدهما: الصَّوت، والآخر: كلام النَّفس الَّذي ليس بصوتٍ ولا حرفٍ، وهو المعنى القائم بالنَّفس الَّذي يُعبَّر عنه بالأصوات، وبالنِّسبة لله، فإنَّ الكلام النَّفسيَّ هو القائم بذاته، وهو الأزليُّ القديم، وهو الَّذي لا يتغيَّر بتغيُّر العبارات، وهذا هو المقصود بكلام الله القديم، أمَّا القرآن بمعنى الكلام اللَّفظيّ، فهو الحادث المخلوق، وتسمية كلام الله نوعٌ من المجاز"[1]. والَّذي "لا نشكُّ فيه أنَّ استخدام القدماء لكلمة (الأسلوب) قد ارتبط بفهمهم للكلام الإلهيّ. ومقارنته بالكلام البشريّ، كما ارتبط بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب، أحدهما: خفيٌّ غير ملموسٍ، والآخر متجسِّدٌ في الصِّياغة اللُّغويَّة"[2]. ويبدو أنَّ مفهوم "الأسلوب" في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب قد أخذ مناحيَ مختلفةً، إذ قد يُقصد به: طرق مختلفة في استعمال الكلام، يقول ابن قتيبة: "وإنَّما يعرف فضل القرآن مَنْ كَثُر نظره، واتَّسع علمه، وفَهِم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصَّ الله به لغتها، دون جميع اللُّغات"[3]. ويقول ابن الأثير: "الشَّاعر الملفق أو الكاتب البليغ هو الَّذي إذا أخذ معنىً واحداً تصرَّف فيه بوجوه التَّصرُّفات، وأخرجه في ضروب الأساليب، وكذلك فعل جريرٌ، فإنَّه أبرز من هجاء الفرزدق بالقين كلَّ غريبة، وتصرَّف تصرُّفًا مختلف الأنحاء"[4].

1 قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجُرجانيّ: د. محمد عبد المطَّلب، 29، 30.

3 السَّابق: 30.

3 تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحقيق: السَّيِّد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1954، 10.

1 المثل السائر: لابن الأثير: ج3، 280.

فالمقصود من التَّصرُّف في الأساليب عند ابن الأثير، والتَّفنُّن فيها –عند ابن قتيبة– هو عدم السَّير على منوالٍ واحدٍ في صياغة معنًى من المعاني. وقد يأتي بمعنى غرضٍ من الأغراض، أو موضوعٍ من الموضوعات؛ يقول الخطابي: "وها هنا وجهٌ آخر يدخل في هذا الباب، وليس بمحض المعارضة، ولكنَّه نوعٌ من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشَّاعرين في أسلوبٍ من الكلام ووادٍ من أوديته، فيكون أحدهما أبلغَ في وصف ما كان من باله من الآخر في وصف ما هو بإزائه"[1]. وترتبط طبيعة الأسلوب عند الباقلانيّ بالنَّوع الأدبيّ الَّذي يرد فيه، من حيث خصوصيَّة كلِّ نوعٍ؛ إذ إنَّ لكلِّ نوعٍ أدبيٍّ سماته الأسلوبيَّة الخاصَّة؛ يقول الباقلانيُّ عن القرآن الكريم: "وله أسلوبٌ يختصُّ به ويتميَّز في تصرُّفه عن أساليب الكلام المعتاد. وذلك أنَّ الطُّرق الَّتي يتقيَّد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشِّعر على اختلاف أنواعه، ثمَّ إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفَّى، ثمَّ إلى أصناف الكلام المعدَّل المسجَّع، ثمَّ إلى معدَّلٍ موزونٍ غير مسجَّعٍ، ثمَّ إلى ما يرسل إرسالًا فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة على وجهٍ بديعٍ وترتيبٍ لطيفٍ، وإن لم يكن معتدلًا في وزنه، وذلك شبيهٌ بجملة الكلام الَّذي لا يعمل ولا يتصنع له. وقد علمنا أنَّ القرآن خارجٌ عن هذه الوجوه، ومباينٌ لهذه الطُّرق"[2]. ويقول ابن النَّقيب في ذلك: "والقرآن العظيم كلُّه مخالفٌ لأساليب الشِّعر وقوانين النَّظم والنَّثر الَّتي

---

2 بيان إعجاز القرآن: لأبي سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي [388]، حقَّقها وعلَّق عليها محمَّد خلف الله– محمَّد زغلول سلام، دار المعارف, بمصر، بلا تاريخ، 60.

2 إعجاز القرآن: الباقِلّانيّ، 35.

يستعملها النَّاظمون والنَّاثرون. ولهذا قال الغفاري: "لقد عرضته على أقراء الشِّعر فلم يلتئم؛ فإنَّه ليس بشعرٍ"[1] فلكلِّ نوعٍ أسلوبه المميَّز الَّذي لا يمكن أن يشتبه بغيره. عبد القاهر الجُرجانيُّ عندما يتناول مفهوم الأسلوب "لا ينفصل عن مفهومه للنظم؛ بل إنَّه يطابق بينهما من حيث كانا يمثِّلان تنوُّعًا لغويًّا فرديًّا يصدر عن وعيٍ واختيارٍ، ومن حيث إمكانيَّة هذه التَّنوُّعات في أن تصنع نسقًا وترتيبًا يعتمد على إمكانات النَّحو؛ لأنَّ توالي الألفاظ في النُّطق على أيِّ وجهٍ لا يصنع نسقًا أبدًا؛ وإنَّما يصنعه قصد المُبدِع إلى التَّأليفات الفنيَّة بأسلوبها الَّذي يميزها، ولكلِّ غرضٍ ومعنًى أسلوبٌ يختصُّ به"[2]؛ يقول: "اعلم أنَّ الاحتذاء عند الشُّعراء وأهل العلم بالشِّعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشَّاعر في معنًى له وغرضٍ أسلوباً، و"الأسلوب: الضَّرب من النَّظم والطَّريقة فيه، فيعمد شاعرٌ إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره"[3]. بينما جعل حازمٌ العلاقة بين النَّظم والأسلوب، علاقة الجزء بالكلِّ، وجعل كلًّا من النَّظم والأسلوب يمتدَّان ليشملا كلَّ العمل الفنِّيِّ؛ يقول: "لمَّا كانت الأغراض الشِّعريَّة يوقع في واحدٍ منها على الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهاتٌ فيها توجد، ومسائلُ منها تُنتقى، كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطُّلول، وجهة وصف يوم النَّوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النَّسيب، وكانت تحصل للنَّفس بالاستمرار على تلك الجهات والنّقلة من بعضها إلى بعضٍ، وبكيفيَّة الاطِّراد في المعاني

1 مقدمة تفسير ابن النَّقيب: 488.

2 البلاغة والأسلوبيَّة: د. محمَّد عبد المطَّلب، 23.

3 دلائل الإعجاز: 476.

صورةٌ وهيئةٌ تسمَّى الأسلوب, وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النَّظم إلى الألفاظ؛ لأنَّ الأسلوب يحصل عن كيفيَّة الاستمرار في أوصاف جهةٍ من جهات غرض القول، وكيفيَّة الاطِّراد من أوصاف جهةٍ إلى جهةٍ. فكان بمنزلة النَّظم في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفيَّة النّقلة من بعضها إلى بعضٍ، وما يُعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء التَّرتيب"[1]. ويبدو أنَّ أحدًا من البلاغيّين والنُّقَّاد العرب لم يستخدم كلمة (أسلوب) من حيث هي خاصيَّةٌ تمثِّل منشئها، اللَّهم إلَّا ما نجده عند الرَّازي الَّذي "لم يكتفِ بالرَّبط بين الأسلوب والمُبدِع، بل قدَّم إضافة جديدةً، لو وجدت من ينميها بعده لقدَّمت للدِّراسات النَّقديَّة القديمة دفعةً رائعةً في مجال دراسة الأسلوب، ونعني بذلك محاولة ربطه بين الأسلوب والمُبدِع، حيث اعتبر الأسلوب خاصيَّة تمثِّل منشئها؛ ومن هنا لا يمكن القول إنَّ أسلوب القرآن معجزٌ؛ لأنَّ كلَّ أسلوبٍ له خصائصه الفنيَّة الَّتي يتفرَّد بها، وبهذا يصبح وصف كلِّ أسلوب على حدة بالتَّفرُّد، فأسلوب الشِّعر متميِّزٌ؛ لأنَّ له خصائص فنيَّةً ينفرد بها، وأسلوب الخطابة متميِّزٌ؛ لأنَّ له هو الآخر سماتٍ فنِّيَّةً يتفرَّد بها، وهكذا[2]"؛ يقول الرَّازي: "ومن النَّاس من جعل الإعجاز في أنَّ أسلوبه مخالفٌ لأسلوب الشِّعر والخطب والرَّسائل، ولا سيَّما في مقاطع الآيات؛ مثل "يعلمون" و"يؤمنون"، وهو أيضاً باطلٌ من خمسة أوجهٍ: الأوَّل: لو كان الابتداء بالأسلوب معجزًا، لكان الابتداء بأسلوب الشِّعر معجزًا. الثَّاني: أنَّ الابتداء بأسلوبٍ لا يعجز الغير من الإتيان بمثله. الثَّالث: يلزم أنَّ الَّذي تعاطاه مسيلمة من الحماقة في

1 منهاج البلغاء: حازم، 363.

2 البلاغة والأسلوبيَّة: د. محمَّد عبد المطَّلب، 17.

"إنَّا أعطيناك الجماهر، فصل ربّك وهاجر"، وكذلك "والطَّاحناتِ طحنًا" في أعلى مراتب الفصاحة. الرَّابع: أنَّا لمَّا فاضلنا بين قوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ﴾، وبين قولهم: "القتل أنفى للقتل"، لم تكن المفاضلة بسبب الوزن، والإعجاز إنَّما يتعلَّق بما ظهرت به الفضيلة. الخامس: هو أنَّ وصف بعض العرب القرآن بـ "إنَّ له لحلاوةً، وإنَّ عليه لطلاوةً"، لا يليق بالأسلوب"[1]. فالقرآن له أسلوبه الخاصُّ والشِّعر له أسوبه الخاصُّ، والخطب لها أسلوبها الخاصُّ، ومسيلمة له أسلوبه الخاصُّ[2]. وفيما عدا ذلك بقيت الخصائص الفرديَّة، من حيث هي تمثِّل منشئها بمعزلٍ عن مفهوم "الأسلوب"، واستخدم البلاغيُّون للتَّعبير عنها كلماتٍ موازيةً، وأحيانًا مطابقةً؛ نحو: "مذهب" و"طريقة" و"مبدع" ... إلخ؛ يقول الخطابي: "فلانٌ أشعر في بابه ومذهبه، من فلانٍ في طريقته الَّتي يذهبها في شعره"[3]. ويرى الآمديُّ أنَّ أبا تمَّام "انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أوَّلًا وإمامًا متبوعًا، وشهر به حتَّى قيل هذا مذهب أبي تمَّام، وطريقة أبي تمَّام"[4]. كذلك يستخدم الثَّعالبيُّ كلمة "مذهب" للتَّعبير عن تفرُّد المتنبِّي، فيقول: "مخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصَّديق، مع الإحسان والإبداع، وهو مذهبٌ له تفرَّد به"[5]. ويعرِّف أسامة المخالفة بأنَّها: "الخروج عن مذهب الشُّعراء، وترك

---

1 نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تأليف فخر الدِّين الرَّازيِّ [606]، تحقيق ودراسة د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1985، 80.

2 البلاغة والأسلوبيَّة: د. محمَّد عبد المطَّلب، 18.

3 بيان إعجاز القرآن: الخطابي، 60.

4 الموازنة: 16.

5 يتيمة الدَّهر: الثَّعالبيّ، ج1، 239.

الاقتفاء لآثارهم"[1]. وكان الأصمعيُّ قد فضَّل بشارًا على مروان؛ لأنَّه "سلك طريقًا لم يُسلَك وأحسن فيه، وتفرَّد به"[2]. يبدو أنَّ حازمًا قد اختصَّ باستخدام كلمة "منزع"؛ يقول: "ومن الشُّعراء مَن يمشي على نهج غيره في المنزع، ويقتفي في ذلك أثر سواه... ومنهم مَن اختصَّ بمنزع يتميَّز به شعرُه من شعر سواه؛ نحو منزع مهيار، ومنزع ابن خفاجة"[3]. فهذه الكلمات حملت مفاهيم التَّميُّز والتَّفرُّد، من حيث هي سماتٌ تمثِّل منشئها، ومن خلالها تظهر الفروق الفرديَّة بين مبدعٍ وآخر، ويصبح لكلِّ مبدعٍ بصماته الخاصَّة الَّتي لا يمكن أن تتشابه، أو تختلط، مع غيرها من بصمات المُبدِعين الآخرين.

---

1 البديع في البديع في نقد الشِّعر: تأليف أسامة بن منقذ، حقَّقه وقدَّم له: عبد أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1987، ص 239.

2 أغاني الأغاني: الأصفهانيّ، م1، 237.

3 منهاج البلغاء: حازم، 366.

ب- الظَّاهرة:

لقد نظر البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب إلى العلاقة بين الأسلوب ومبدعه على أنَّها علاقةٌ جدليَّةٌ، فلا بدَّ لكلِّ مبدعٍ من أسلوبٍ يختصُّ به، وهذا الأسلوب المخصوص يحمل طابع صاحبه، ويدلُّ عليه. وقد تجلَّى هذا الوعي بجدليَّة العلاقة بين المُبدِع وأسلوبه، من خلال النَّظر إلى الأسلوب على أنَّه حرفةٌ أو صنعةٌ، تقوم على الوعي والمقصديَّة، وإلى الفنَّان على أنَّه صانع أساليب، شأنه شأن الفنَّانين أمثاله في الصِّناعات الأخرى، من حيث إنَّ لكلِّ واحدٍ منهم طريقةً وأسلوبًا في نحت ما ينحته، أو تصوير ما يصوِّره، أو نسج ما ينسجه، أو صياغة ما يصوغه، فكما أنَّ كلَّ واحدٍ من هؤلاء يصنع شكلًا يختصُّ به، ويحمل طابعه؛ كذلك شأن المُبدِع فيما يقصد من فنون القول؛ يقول ابن المقفّع: "فليعلم الواصفون المخبرون أنَّ أحدهم، وإن أحسن وأبلغ، ليس زائدًا على أن يكون كصاحب فُصُوص، وجد ياقوتًا وزَبَرْجَدًا ومَرجانًا، فنظمه قلائد وسموطًا وأكاليل، ووضع كلَّ فَصٍّ موضعه، وجمع إلى كلِّ لونٍ شبهه ممَّا يزيده بذلك حسنًا، فسمِّي بذلك صائغًا رفيقًا، وكصاغة الذَّهب والفضَّة صنعوا منها ما يعجب النَّاس من الحُليّ والآنية"[1]. ويرى قدامة أنَّ "المعاني للشِّعر بمنزلة المادَّة الموضوعة، والشِّعر فيها كالصُّورة، كما يوجد في كلِّ صناعةٍ، من أنَّه لا بدَّ فيها من شيءٍ موضوعٍ يقبل تأثير الصُّور منها، مثل الخشب للتِّجارة، والفضَّة للصِّياغة"[2]. ويشبِّه ابن طباطبا

---

1 رسالة الأدب الصَّغير: ابن المقفَّع، 20.

2 نقد الشِّعر: قدامة، 65.

الشَّاعر "بالنَّسَّاج الحاذق الَّذي يُفوِّف وَشْيَه بأحسن التَّفويف، ويُسَدِّيه ويُنيرُه، ولا يُهَلْهِل شيئًا منه فَيَشينه، وكالنَّقَّاش الرَّقيق الَّذي يَضَع الأصباغ في أحسن تقاسيم نَقْشه، ويُشبِع كلَّ صبغٍ منها، حتَّى يتضاعف حُسْنُه في العَيَان، وكناظم الجوهر الَّذي يؤلِّف بين النَّفيس منها والثَّمين الرَّائق"[1]. بينما يشبه ابن سنان صناعة الكلام بصناعة الخشب، ومؤلِّف الكلام بصانع الكرسيّ[2] وهذه الصِّناعة تقوم على الوعي والمقصديَّة – كما ذكرنا– وما يتَّصل بها من معاناةٍ ورويَّةٍ وفكرٍ تدلُّ على تفرُّد الأسلوب واختصاصه بصاحبه، يقول عبد القاهر: "كما لا يشتبه الأمر في أنَّ الدِّيباج لا يختصُّ بناسجه من حيث الإبريسم، والحُليّ بصائغها من حيث الفضَّة والذَّهب، ولكن من جهة العلم والصَّنعة، كذلك ينبغي أن لا يشتبه أنَّ الشِّعر لا يختصُّ بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللُّغة...؛ لأنَّ هاهنا دقائق وأسرارًا طريق العلم بها الرويَّة والفكر، ولطائف مستقاها العقل، وخصائص معانٍ ينفرد بها قومٌ قد هدوا إليها، ودلُّوا عليها...، وأنَّها السَّبب في أن عرضت المزية في الكلام، ووجب أن يفضل بعضه بعضًا، وأن يبعد الشَّأو في ذلك، وتمتدّ الغاية، يعلو المرتقى، ويعزّ المطلب، حتَّى ينتهي الأمر إلى الإعجاز، وإلى أن يخرج من طريق البشر"[3]. وهذا يعني أنَّ القيمة الفنيَّة أصبحت مرهونةً بمدى الإتقان في الصَّنعة الَّتي تصل إلى حدِّ الإعجاز، وهذا ما جعل ابن الأثير يرى أن الله سبحانه وتعالى في قوله: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ

1 عيار الشِّعر: ابن طباطبا، 43، 44.

2 سرّ الفصاحة: ابن سنان، 93.

3 دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجُرجانيّ، 7.

فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾[1] قد خصَّ "الأودية" بالاستعارة، ولم يستعر الطُّرق والمسالك، أو ما جرى مجراها؛ لأنَّ معاني الشِّعر تستخرج بالفكر والرَّويَّة، والفكرة والرَّويَّة فيهما خفاءٌ وغموضٌ، فكان استعارة الأودية لها أشبه وأليق"[2]. ويبدو أنَّ هذا الخفاء والغموض يتَّصل بخصوصيَّة الفكر المُبدِع في اختيار ما يختار، وصُنْع ما يصنع. ويمكن تحديد ثلاثة مناحٍ أو اتجاهاتٍ في ربط الأسلوب بمنشئه، كما وردت عند البلاغيين والنُّقَّاد العرب:

1- الأسلوب انتقاءٌ واختيارٌ يدلُّ على صاحبه.

2- الأسلوب بصمة المُبدِع.

3- الأسلوب انعكاسٌ لصاحبه.

---

1 سورة الشُّعراء: الآية 224- 225.

2 المثل السَّائر: لابن الأثير، ج2، 96.

1- الأسلوب انتقاءٌ واختيارٌ يدلُّ على صاحبه:

"الاختيار" مصطلحٌ بلاغيٌّ[1] ونقديٌّ، تنبَّه إليه البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب، وأكَّدوا أهميَّته في تشكيل الأسلوب، من حيث هو يقوم على وعي المُبدِع ومقصديَّته، ومن ثمَّ فقد كان "الإنسان لا يحتاج في فساد البيان إلى أكثر من ترك التَّخيُّر"[2]. هذا التَّخيُّر يحتاج إلى رويَّةٍ وتأنٍّ، حتَّى يستطيع المُبدِع أن يحسن الاختيار من المخزون الَّذي يتراكم في ذهنه، فقد "كان ابن المقفَّع يقف قلمه كثيرًا، فقيل له في ذلك، فقال: إنَّ الكلام يزدحم في صدري، فيقف قلمي لأتخيَّره"[3]. واختيار العقل يكون مرتهنًا بعواملَ متعدِّدةٍ. منها ولع النَّفس الإنسانيَّة وعشقها للونٍ معيَّنٍ من الألفاظ دون آخر؛ أو لصورةٍ دون أخرى، بل ربَّما أَنِسَت النَّفس بوزنٍ دون آخر، لِمَا يتركه في نفسها من أثرٍ ترتاح إليه، ويمتدُّ الاختيار إلى فنٍّ دون آخر، يجده المُبدِع أكثر تعبيرًا عن ذاته، ولكن ينبغي للمُبدِع ألَّا ينساق وراء رغباته وأهوائه، يل يخضع هذه الرَّغبات لاختيار العقل، فإن قبلها فبها ونعمت، وإلَّا عدل عنها؛ يقول أبو سليمان: "العقل يتخيَّر لفظًا بعد لفظٍ، ويعشق صورةً دون صورةٍ، ويأنس بوزنٍ دون وزنٍ، ولهذا يشقّق الكلام بين ضروب النَّثر، وأصناف النَّظم، وقبول النَّفس، وراجع إلى تصويب العقل"[4]. وذلك أنَّ خضوع

---

1 البلاغة العربيَّة قراءة أخرى: د. محمَّد عبد المطَّلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر لونجمان، ط1، 1997، 115.

2 البيان والتَّبيين: ج1، 86.

3 الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيَّان التَّوحيدي، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزَّين، لجنة التَّأليف والتَّرجمة والنَّشر، القاهرة، 1939، ج1، 63.

4 المقابسات: لأبي حيَّان التَّوحيدي ت [400] تحقيق محمَّد توفيق حسن، مطبعة الإرشاد، بغداد، بلا تاريخ، 600.

المُبدِع لرغبات النَّفس، دون تحكيمٍ للعقل، قد يوقعه في الضَّلال المبين؛ يقول التَّوحيدي: "وابن عبَّاد بَلِي في هذه الصِّناعة بأشياء كلِّها عليه لا له؛ منها الشَّغَف بالجاسي من اللَّفظ، وهو الاختيار الرَّديء، وتتبُّع الوحشيّ، وهو الضَّلال المبين"[1]. وهذا الاختيار يختلف من مبدعٍ إلى آخر، بحَسَب إدراك المُبدِع وتفاعله مع المعنى الَّذي يقع في نفسه، وبحَسَب إحساسه بالكلمات والمعاني الَّتي تدور في ذهنه، وبما أنَّ الأحاسيس تتباين بين مبدعٍ وآخر، فهذا يعني تباين الاختيار، ومن ثمَّ اختلاف الأساليب: يقول القاضي عبد الجبَّار: "وقد علمنا أنَّ مع حضور الكلام قد يختلف الاختيار في المتخير، بحَسَب التَّجربة والعادة، فلا بدَّ مع العلم بالكلمات من أن تتقدَّم للمتكلِّم هذه الطَّريقة في نفسه وفي غيره، ليعرف مواقع جمل الكلام إذا تألَّفت، فيفصل بين ما يأتلف من كلماتٍ مخصوصةٍ، وبين ما يأتلف من غيرها، ويعرف الطَّرائق في هذا الباب، ولا بدَّ من محاضرة ما يعلمه؛ لأنَّه قد يجوز أن يتساوى الرَّجلان في المعرفة، وأحدهما أقوى محاضرةً من الآخر، وإن كان الَّذي يقصر عنه مثله في العلم، أو أزيد، لكنَّه يحتاج فيما نعلم إلى تثبيتٍ، فلا بدَّ مع الوجه الَّذي ذكرنا من قوَّة المحاضرة؛ ولهذا الوجه يتفاضل العلماء بذلك، فيصحُّ من بعضهم من الخطب والشِّعر، ما لا يصحُّ من غيره، وإن كان في العلم ربَّما ماثل أو زاد. ولذلك نجد المتكلِّم يروم طريقةً في الفصاحة، فتقرب عليه مرَّةً، وتبعد أخرى، وحاله في العلم لا تكاد تختلف"[2]. فالمحاضرة الَّتي يعنيها عبد الحبَّار هنا هي: حضور المعاني في نفس المُبدِع وإحساسه بها، ومدى

---

1 الإمتاع والمؤانسة: التَّوحيدي، ج1، 63.

2 المغني: القاضي عبد الجبَّار، ج 16، 197.

انفعاله بها، وتدبُّره وتفحُّصه لها، وهذه الأمور هي السَّبب في تفاوت الأسلوب من مبدعٍ إلى آخر، وهو اختلاف يعود إلى تجربة المُبدِع الخاصَّة في تفاعله مع المعاني والكلمات. ومن ثمَّ كان الاختيار من أصعب الأشياء في بناء الأسلوب، ونظرًا لصعوبته في أن يكون مناسبًا لطبع مبدعه، ومشاكلًا لروحه، فقد جعلوا الكتابة نسبًا وقرابةً؛ يقول ابن المدبر: "وليس شيءٌ أصعبَ من اختيار الألفاظ، وقصدك بها إلى موضعها؛ لأنَّ اللَّفظة تكون أختَ اللَّفظة، وقسيمتَها في الفصاحة والحُسن، ولا تحسن في مكان غيرها، وبتمييز هذه المعاني ومناسبة طبائع جهابذتها، ومشاكلة أرواحهم، جعلوا الكتابة نسبًا وقرابةً، وأوجبوا على أهلها حفظَها"[1]. وبقَدْر نجاح المُبدِع في اختيار ما يختاره، وبحسن تدبُّره وترتيبه، يكون أسلوبه أعجب وصورته أغرب، يقول عبد القاهر: "وإنَّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ الَّتي تُعمل منها الصُّور والنُّقوش، فكما أنَّك ترى الرَّجل قد تهدَّى في الأصباغ الَّتي عمل منها الصُّورة، والنَّقش في ثوبه الَّذي نسج، إلى ضربٍ من التَّخيُّر والتَّدبُّر في أنفس الأصباغ, وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفيَّة مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشَّاعر والشَّاعر في توخِّيهما معاني النَّحو, ووجوهه الَّتي علمت أنَّها محصول "النَّظم" وذلك أنَّه لا فضيلة حتَّى ترى في الأمر مصنعًا، وحتَّى تجد إلى التَّخيُّر سبيلًا، وحتَّى تكون قد استدركت صوابًا"[2]. ومن ثمَّ فإنَّ هذا التَّخيُّر النَّاتج عن

---

1 الرِّسالة العذراء في موازين البلاغة وأدوات الكتابة: لأبي اليسر إبراهيم بن محمَّد بن المدبر، د[270] ضمن رسائل البلغاء، عني بجمعها: محمَّد كرد علي، دار الكتب العربيَّة الكبرى، مصطفى البابي الحلبي، 1913، 184.

2 دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجُرجانيّ، 87، 98.

تدبُّرٍ وتفكُّر ومعاناةٍ، يكون مختصًّا بصاحبه، ويدلُّ عليه، وذلك أنَّ "أَنْفُسَ الكَلِمِ بمعزلٍ عن الاختصاص، وحالها معه حال الإبْرِيسَم مع الَّذي يَنْسِجُ منه الدِّيباج، وحال الفضَّة والذَّهب مع مَنْ يصوغ منهما الحُليَّ، فكما لا يشتبهُ الأمرُ في أنَّ الدِّيباج لا يُختصُّ بناسجه من حيث الإبْرِيسَم، والحليّ بصفائها من حيث الفضَّة والذَّهب، ولكن من جهة العمل والصَّنعة، كذلك ينبغي أن لا يشتبه أنَّ الشِّعر لا يختصُّ بقائله من جهة أنفس الكَلِمِ وأوضاع اللُّغة... وجملة الأمر أنَّه لا يكون ترتيبٌ في شيءٍ، حتَّى يكون هناك قصدٌ إلى صورةٍ وصفةٍ، إن لم يُقدَّم ما قُدِّم، ولم يُؤخَّر ما أُخِّر، وبُدئ بالَّذي ثُنِّي به، أو ثُنِّي بالذي ثُلِّث به، لم تحصل لك تلك الصُّورة وتلك الصِّفة"[1]. وعبد القاهر في النَّصِّ السَّابق يتحرَّك من مستوى الألفاظ إلى مستوى التَّراكيب ونظمها وترتيبها، فلا بدَّ للمُبدِع أن يضع كلَّ لفظٍ أو تركيبٍ يختاره في موضعه المناسب، وهنا تكمن الخصوصيَّة، وتظهر الدِّقة، وتتباين الأساليب، فالمزية "لك إذا نظمت شعرًا، وألَّفت رسالةً أن تحسن التَّخيُّر، وأن تعرف لكلٍّ من ذلك موضعَه"[2]. ولذلك أنكر الأعرابيُّ "حين شكا إلى عامل ألمًا بقوله: حُلِّئَتْ رِكابي، وشُقِّقَتْ ثيابي، وضُرِبَت صِحابي"، فقال له العامل: " أَوَ تَسجع أيضًا"، إنكار العامل السَّجع، حتَّى قال: " فكيف أقول؟"، وذلك أنَّه لم يعلم أصلح لِمَا أراد من هذه الألفاظ، ولم يرَه بالسَّجع مُخِلًّا بمعنًى، أو محدثًا في الكلام استكراهًا، أو خارجًا إلى تكلُّف واستعمالٍ لما ليس بمعتادٍ في غرضه. وقال الجاحظ: لأنَّه لو قال: "حُلِّئَت إبلي" أو "جمالي" أو "نوقي" أو "بُعْراني" أو "صرمتي"

1 دلائل الإعجاز: 362، 364.

2 دلائل الإعجاز: 249.

لكان لم يعبِّر عن حقِّ معناه، وإنَّما حُلِّئَت ركابه، فكيف يدع "الرِّكاب" إلى غير الرِّكاب؟! كذلك قوله: "وشُقِّقَت ثيابي" و "ضُربت صحابي"[1]. فقد اختار الأعرابي من الألفاظ ما يناسب غرضه، ويدلُّ عليه، ولذلك عندما أنكر عليه العامل، قال له: " فكيف أقول؟!؛ إذ إنَّ الكلمات لا تحمل دلالاتٍ معجميَّةً فقط، وإنَّما تحمل إيماءاتٍ وإشاراتٍ وصورًا فرديَّة خاصَّة، وربَّما "كان أهمَّ ما أشار إليه الجاحظ في مجال دراسة النَّصِّ الأدبيِّ هو أنَّ لكلِّ أديب معجمًا لغويًّا خاصًّا به، كما أنَّ لكلِّ فنٍّ أدبيٍّ معجمه الخاصَّ، فزهير كان ينشئ قصائده معتمدًا على مخزون لغويٍّ خاصٍّ، جعل لشعره طابعًا مميَّزًا اتَّسمت به مدرسته، مخالفةً في ذلك من ينظمون الشِّعر معتمدين على الطَّبع وعفو الخاطر"[2]؛ يقول الجاحظ: "زهير بن أبي سلمى والحُطَيئة وأشباهما عبيدُ الشِّعر، وكذلك كلُّ من جوَّد في جميع شعره، وقف عند كلِّ بيتٍ قاله، وأعاد في النَّظر، حتَّى يخرج أبيات القصيدة كلَّها مستويةً في الجودة. وكان يقال: لولا أنَّ الشِّعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتَّى أدخلهم في باب التَّكلُّف، وأصحاب الصَّنعة، ومَن يلتمس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين، الَّذين تأتيهم المعاني سهوًا رهوًا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالًا"[3]. وكذلك "لكلِّ قوم ألفاظٌ حظيت عندهم، كذلك كلُّ بليغٍ في الأرض، وصاحب كلامٍ منثورٍ، وكلُّ شاعرٍ في الأرض، وصاحب كلامٍ موزونٍ، فلا بدَّ من أن يكون قد لهج وألَّف ألفاظًا بأعيانها ليديرها في كلامه، وإن كان واسع العلم،

1 أسرار البلاغة: عبد القاهر الجُرجانيّ، 13.

2 جدلية الإفراد والتَّركيب في النَّقد العربيِّ القديم، د. محمَّد عبد المطَّلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر لونجمان، ط1، 1955، 65.

3 البيان والتَّبيين: ج2، 13.

غزير المعاني، كثير اللَّفظ"[1]. وهذه الألفاظ الَّتي اختارها المُبدِع، لا يمكن تغييرها، أو إتيان لفظةٍ أخرى بمعناها؛ لأنَّها مشتقَّةٌ من نفس المُبدِع الَّذي اختارها؛ يقول أبو العلاء المعريّ عن المتنبي: "ليس في شعره لفظةٌ يمكن أن يقوم عنها ما هو في معناها، فيجيء حسنًا مثلها"[2]. كلُّ ذلك يؤكِّد أنَّ صناعة الأسلوب بما أنَّها "صناعةٌ مبدؤها من العقل، وممرُّها من اللَّفظ، وقرارها في الخطِّ"[3]. تتَّجه نحو غايةٍ واحدة هي التَّعبير عن ذات المُبدِع؛ الَّذي يحتاج إلى الثَّقافة والحذق في اختيار ما يختاره، وترتيب ما يرتِّبه، يقول الخطابي: "وأمَّا رسوم النَّظم فالحاجة إلى الثَّقافة والحذق فيها أكثر؛ لأنَّها لجام الألفاظ وزمام المعاني، وبه تنظَّم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعضٍ، فتقوم له صورةٌ في النَّفس يتشكَّل بها البيان"[4]، لأنَّ الثَّقافة تتيح للمُبدِع قدرًا أكبر من الاختيار، والحذق يتيح له إمكانيَّةً أكبر للتَّرتيب والتَّنظيم وحسن الإخراج؛ ومن ثمَّ إنتاج عملٍ متفرِّدٍ، يختصُّ بصاحبه ويدلُّ عليه. أخيرًا فإنَّ حاجة الكاتب إلى التَّدبُّر والتَّفكُّر في اختيار ما يختار هي أكثر من حاجة المخاطب؛ لأنَّ "الكاتب مختارٌ، والمخاطب مضطرٌّ"[5]، ولذلك ينصح ابن الأثير الكاتب بأن يكثر من حفظ القرآن الكريم، والأخبار النَّبويَّة، والأشعار؛ حتَّى إذا " نقَّب عن ذلك تنقيب مطَّلعٍ على معانيه، مفتِّشٍ عن دفائنه، وقلَّبه

---

1 الحيوان: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب (255)، تحقيق عبد السَّلام هارون، ط2، مصطفى البابي الحلبيّ، القاهرة، 1965، ج3، 366.

2 المثل السَّائر: لابن الأثير، ج1، 316.

3 الإمتاع والمؤانسة: التَّوحيديّ، ج1، 101.

4 بيان إعجاز القرآن: الخطابي، 33.

5 الإمتاع والمؤانسة: التَّوحيديّ، ج1، 76.

ظهرًا لبطنٍ، عرف حينئذٍ من أين تؤكل الكتف، فيما ينشئه من ذات نفسه، واستعان بالمحفوظ على الغزيرة الطَّبيعيَّة"[1].

1 المثل السَّائر: ابن الأثير، ج1، 101.

ب- الأسلوب بصمة المُبدِع أو نقشه:

يُروى أنَّ موسى عليه السَّلام، حين كلَّمه الله عزَّ وجلَّ، قال: "يا ربِّ فهل مِنْ خلقِك شيءٌ يشبه كلامك؟ قال: لا"[1]. فكلام الله عزَّ وجلَّ نمطٌ خاصٌّ لا يمكن أن يشتبه بغيره من أنواع الكلام، كذلك فإنَّ كتاب الله عزَّ وجلَّ له أسلوبه الخاصُّ الَّذي لا يمكن أن يشبه أي أسلوب من أساليب البشر، وهذا الأسلوب يدلُّ على أنَّه صادرٌ عن ذاته سبحانه وتعالى، ولذلك منذ اللَّحظة الأولى لنزول القرآن أدرك العرب أنَّ هذا الكلام الَّذي جاء به النَّبيُّ ε ليس بكلام بشرٍ، فهذا الوليد بن المغيرة يقول عنه: "والله إنَّ له لحلاوةً، وإنَّ عليه لطلاوةً، وإنَّ أعلاه لمثمرٌ، وإنَّ أسفله لمغدقٌ، وما يقول ذلك بشرٌ"[2]. وهو لم يقل ذلك إلَّا لأنَّه تذوَّق أسلوب القرآن الكريم، وقارن بينه وبين الأساليب المعروفة عند العرب، فأدرك خصوصيَّة هذا الأسلوب، وأنَّ أحدًا من البشر لا يقدر عليه. وعندما سمع أبو بكر رضي الله عنه كلام مسيلمة في معارضة القرآن الكريم، قال: "إنَّ هذا الكلام لم يخرج عن إلٍّ"[3]. "فدلَّ على أنَّ الكلام الصَّادر عن عزَّة الرّبوبيَّة، ورفعة الإلهيَّة، يتميَّز عمَّا لم يكن كذلك"[4]. وقد استطاع بعض المُبدِعين، بما يتمتَّعون به من حسٍّ نقديٍّ، أن يميِّزوا أساليب غيرهم الَّتي قد ينحلها بعض الشُّعراء، أو الَّتي

---

1 الرَّدّ على من يقول القرآن مخلوق: أحمد بن سلمان [348]، تحقيق: رضا الله محمَّد إدريس، مكتبة الصحبة الإسلاميَّة، الكويت، 1400هـ، 10.

2 الإعجاز في دراسات السَّابقين: عبد الكريم الخطيب، دار الفكر العربيّ، ط1، 974، 84.

3 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 157.

4 إعجاز القرآن: 281.

يرفد بها شاعرٌ شاعرًا آخر، إذ قد "ذكرت الرواة أن جريرًا مرَّ بذي الرُّمَّة، وقد عمل قصيدته الَّتي أوَّلها:

نَبتْ عَيْنَاكَ عن طَلَلٍ بِحُزْوَى عَفَتْهُ الرِّيحُ وامتنح القِطارا

فقال: ألا أنجدك بأبياتٍ تزيد فيها! فقال: نعم، فقال:

يعـــدُّ النَّاسِـــبون بنـــي تَمـــيمٍ بيـــوتَ المجـــدِ أربعـــةً كِبَـــارا

يعـــــدُّون الرِّبـــــاب وآل تَـــيمٍ وســـعدًا ثـــمَّ حنظلـــةَ الخِيـــارا

فوضعها ذو الرُّمّة في قصيدته، ثمَّ مرَّ به الفرزدق، فسأله عمَّا أحدث من الشِّعر، فأنشده القصيدة، فلمَّا بلغ هذه الأبيات، قال: ليس هذا من بحرك، مُضيفها أشدُّ لَحيين منك! قال: فاستدركها بطبعه، وفطن لها بلطف ذهنه"[1]. كذلك فعل جريرٌ حين رفد الفرزدق عمر بن لجأ ببيتين؛ إذ إنَّه قال لمَّا سمعهما منه: "قبحًا يا بن قين، كذبت والله ولو متَّ، هذا شعرٌ حنظليٌّ، هذا شعر العزيز يعني الفرزدق. رفدك به"[2]. وروي "أنَّ الفرزدق انتحل بيتًا من شعر جرير، وقال: هذا يشبه شعري"[3]. وهذا يعني وعي المُبدِعين أنَّ أساليبهم غير متشابهةٍ، فلكلِّ واحدٍ منهم أسلوبه الخاصُّ الَّذي يشير إلى صاحبه، ويدلُّ عليه؛ لأنَّ صاحبه قد طبعه بطابعه، فأصبح ينطق به أينما ورد، وعبارتا "أشدّ لحيين" و"حنظليّ" تدلَّان على أنَّ الأسلوب يحمل بصمة المُبدِع، وطابعه الخاصّ؛ إذ إنَّ "كلام المقتدر نمطٌ، وكلام المتوسِط نمطٌ، وكلام المطبوع له طريقٌ، وكلام

1 بيان إعجاز القرآن: الخطابي، 22، 23.

2 حلية المحاضرة: الحاتمي، م2، 398.

3 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 122.

المتكلِّف له منهاجٌ، والكلام المصنوع المطبوع له بابٌ، ومتى تقدَّم الإنسان في هذه الصَّنعة، لم تخف عليه هذه الوجوه، ولم تشتبه عنده هذه الطُّرق، فهو يميز قَدْر كلِّ متكلِّمٍ بكلامه، وقَدْر كلِّ كلامٍ في نفسه، ويحلُّ محلَّه، ويعتقد فيه ما هو عليه، ويحكم فيه بما يستحقُّ من الحكم"[1]. لقد نظر البلاغيُّون للأسلوب على أنَّه صنعةٌ، أو حرفةٌ، تسمح للفنَّان أن يعبِّر عن نفسه، وأن يكون نسيج وحده؛ يقول الباقلاني: "لا يخفى على أحدٍ يميز هذه الصَّنعة سبك أبي نُواس من سبك مسلم، ولا نسيج ابن الرُّوميِّ من نسج البحتريِّ، وينبِّهه ديباجة شعر البحتريِّ، وكثرة مائه وبديع رونقه وبهجة كلامه، ويحرِّكه ما في شعر أبي نُواس من الحلاوة والرِّقة والرَّشاقة والسَّلاسة، حتَّى يميِّز بين شعر الأعشى في التَّصرُّف، وبين شعر امرئ القيس، وبين شعر النَّابغة وزهير، وبين شعر جريرٍ والأخطل، والبعيث والفرزدق، وكلٌّ له منهجٌ معروفٌ، وطريقٌ مألوفٌ"[2]. ويمتدُّ هذا التَّمايز من الخطاب الشِّعريِّ إلى الخطاب النَّثريِّ، فلا يخفى الفصل "بين رسائل عبد الحميد وطبقته، وبين طبقة من بعده؛ حتَّى إنَّه لا يشتبه ما بين رسائل ابن العميد، وبين رسائل أهل عصره ومن بعده ممَّن برع في صنعة الرَّسائل، وتقدَّم في شأوها"[3]. وتتمثَّل قمَّة الرَّبط بين الأسلوب وصاحبه عندما يصل الباقِلَّاني النُّطق بالخطِّ، والنُّطق هو مجسّد حركة المعنى الدَّاخليَّة، والخطُّ هو مصوِّرها المرئيُّ. وبما أنَّ الخطَّ يدلُّ على صاحبه بما يحدثه فيه من رشاقةٍ وصحَّةٍ وسلامةٍ ولطفٍ؛ كذلك النُّطق يرتبط

1 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 120.

2 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 121.

3 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 121.

بصاحبه ويدلُّ عليه، بل إنَّ الخطَّ والنُّطق –كليهما– عمليَّةٌ فنيَّةٌ تقوم على نقل المشاعر بجانب نقل الأفكار[1]؛ ولذا شبَّهوا الخطَّ والنُّطق بالتَّصوير، وقد أجمعوا أنَّ من أصدق المصوِّرين من صوَّر لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضَّاحك المتباكي، والضَّاحك المستبشر، وكما أنَّه يحتاج إلى لطف يدٍ في تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى لطفٍ في اللِّسان والطَّبع في تصوير ما في النَّفس للغير"[2]. ومن ثمَّ يصبح الخطُّ والأسلوب كلاهما بصمة المُبدِع، فكما لا يشتبه أسلوب مبدعٍ من أسلوب آخر، كذلك لا يشتبه خطُّ مبدعٍ من خطٍّ آخر؛ يقول الباقِلَّاني: "والعالم لا يشذُّ منه شيءٌ من ذلك، ولا يخفى عليه مراتبُ هؤلاء، ولا تذهب عليه أقدارهم؛ حتَّى إنَّه إذا عرف طريقة شاعرٍ في قصائدَ معدودةٍ، فأنشد غيرها من شعره، لم يشك أنَّ ذلك من نسجه، ولم يرتب في أنَّها من نظمه؛ كما أنَّه إذا عرف خطَّ رجلٍ لم يشتبه عليه خطُّه حيث رآه من بين الخطوط المختلفة، وحتَّى يميز بين رسائل كاتبٍ ورسائل غيره؛ وكذلك أمر الخطيب"[3]. يبدو أنَّ وصول المُبدِع إلى هذه المرتبة من التَّمايز عن غيره من المُبدِعين لا يتمُّ تحقُّقه إلا بتمام النُّضج الفنِّيِّ؛ إذ يبدأ المُبدِع عادةً بالتَّداخل التَّعبيريِّ بينه وبين مَنْ سبقه أو عاصره، ثمَّ ينتهي الأمر بأن يخلص إلى طريقة تخصُّه ومنهج ينمُّ عنه[4]، فهو في البداية –كما يلحظ الباقِلَّانيّ– قد يجمع بين طرق المتقدِّمين وطريقة المتأخِّرين،

---

1 قضايا الحداثة: 39، 40.

2 إعجاز القرآن: 119.

3 السَّابق: 120.

4 قضايا الحداثة: 208.

لكنَّه لا يلبث أن يصل إلى طريقةٍ تخصُّه[1]، وهذه الطَّريق "هي طريق الاجتهاد، وصاحبها يُعَدُّ إماماً في فنِّ الكتابة[2]، ويكون مَن بعده تبعًا له، وعيالًا عليه، وحتَّى تُعرف تلك الصَّنعة بالنِّسبة إليه، فيقال: "صنعة فلان" و"عمل فلان"[3]. بل إنَّ عبد القاهر يرى أنَّه إذا كان الشَّبه في الأعمال الصِّناعيَّة ممكنًا، فإنَّ ذلك غير ممكنٍ في أساليب الكلام؛ يقول: "وإنَّا نراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصِّناعيَّة... وهذا القياس، وإن كان قياسًا ظاهرًا معلومًا، وكالشَّيء المركوز في الطِّباع، حتَّى ترى العامَّة فيه كالخاصَّة، فإنَّ فيه أمرًا يجب العلم به: وهو أنَّه يُتصوَّر أن يبدأ هذا فيعمل دِيباجاً، ويُبدِع في نقشه وتصويره، فيجيء آخر ويعمل دِيباجًا آخر مثله في نَقْشه وهيئته وجملة صفته، حتَّى لا يَفصِل الرَّائي بينهما، ولا يَقَعُ لمَن لم يعرف القِصَّة، ولم يُخبَر الحال، إلَّا أنَّهما صَنْعة رجلٍ واحدٍ، وخارجان من تحت يدٍ واحدةٍ. وهكذا الحكم في سائر المصنوعات، كالسِّوار يصوغه هذا، ويجيء ذلك فيعمل سوارًا مثلَه، ويؤدِّي صِفَته كما هي، حتَّى لا يغادر منها شيئًا البتَّة. وليس يُتصوَّر مثلُ ذلك في الكلام؛ لأنَّه لا سبيلَ إلى أن تجيء إلى معنى بيتٍ من الشِّعر، أو فصلٍ من النَّثر، فتؤدِّيه بعينه وعلى خاصَّته وصفته بعبارةٍ أخرى، حتَّى يكون المفهومُ من هذه هو المفهوم من تلك، لا يخالفه في صفةٍ ولا وجهٍ ولا أمرٍ من الأمور"[4]. أمَّا قول النَّاس: إنَّه قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأدَّاه على وجهه، فإنَّه "تسامحٌ منهم،

---

1 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 121.

2المثل السَّائر: ابن الاثير، ج1، 100.

3 أسرار البلاغة، عبد القاهر الجُرجانيّ، 150.

4 دلائل الإعجاز: 260.

والمراد: انَّه قد أدَّى الغرض، فأمَّا أن يؤدَّى المعنى بعينه على الوجه الَّذي يكون عليه في كلام الأوَّل، حتَّى لا تَعقِل ههنا إلَّا ما عقلته هناك، وحتَّى يكون حالهما في نفسك حال الصُّورتين المشتبهتين في عينك كالسِّوارين والشَّنفين، ففي غاية الإحالة، وظنٌّ يُفضِي بصاحبه إلى جهالةٍ عظيمةٍ، وهي أن تكون الألفاظ مختلفةَ المعاني إذا فُرِّقت، ومُتَّفِقَتَها إذا جُمعت وأُلِّف منها كلامٌ. وذلك أن ليس كلامُنا فيما يُفهَم من لفظتين مفردتين، نحو: "قعد" و"جلس"، ولكن فيما فُهِم من مجموع كلامٍ ومجموع كلامٍ آخر"[1]، ومن ثمَّ فقد كان قولهم: "على حَسَب ما يقوله العقلاء في الشَّيئين يجمعهما جنسٌ واحدٌ، ثمَّ يكون بينهما الاختلاف الشَّديد في الصَّنعة والعمل"[2]. فبحَسَب الصَّنعة يكون التَّمايز بين مبدعٍ وآخر، وإذا كان الباقِلَّانيّ قد اعتبر الأسلوب بصمة المُبدِع، فإنَّ عبد القاهر عدَّ الأسلوب نقش المُبدِع الَّذي يظهر من خلاله تفرُّده وتميُّزه؛ يقول: "سبيل المعاني سبيل أشكال الحُليّ، كالخاتَم والشَّنْف والسِّوار، فكما أنَّ من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غُفْلًا ساذجًا، لم يعمل صانعه فيه شأنًا أكثر من أن أتى بما يقع عليه اسم الخاتَم، إن كان خاتمًا، والشَّنف إن كان شنفًا، وأن يكون مصنوعًا بديعًا قد أغرب صانعه فيه. كذلك سبيل المعاني، أن ترى الواحد منها غُفلًا ساذجًا عاميًّا موجودًا في كلام النَّاس كلِّهم، ثمَّ تراه نفسه، وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصُّور والمعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصَّنَعُ الحاذق، حتَّى يُغرِب في الصَّنعة، ويُدِقَّ في العمل، ويُبدِع في الصِّياغة، بحيث يكون له في تحسين ذلك المعنى وتزيينه وإحداث

---

1 دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجُرجانيّ، 260.

2 رسائل وتعليقات كتبها عبد القاهر الجُرجانيّ، 507.

خصوصيَّةٍ فيه تأثيرٌ لا يكون للآخر"[1]. ومن ثمَّ المعنى يكون مشتركًا عاميًّا إذا كان "صريحًا ظاهرًا لم تلحقه صنعة، وساذجًا لم يُعمَل فيه نقشٌ. فأمَّا إذا رُكِّب عليه معنًى، ووُصل به لطيفة، ودُخل إليه من باب الكناية والتَّعريض، والرَّمز والتَّلويح، فقد صار بما غُيِّر من طريقته، واستُؤنِف من صورته، واستُجِدَّ له من المعرض وكُسِي من دَلِّ التَّعرُّض، داخلًا في قبيل الخاصِّ الَّذي يُتملَّك بالفكرة والتَّعمُّل، ويُتوصَّل إليه بالتدبُّر والتَّأمُّل... فصار لذلك غريب الشَّكل بديع الفنِّ، منيع الجانب، لا يدين لكلِّ أحدٍ، وأبِيَّ العِطْف لا يدين به إلَّا للمُروِّي المجتهد... فالاحتفال والصَّنعة في التَّصويرات الَّتي تروق السَّامعين وتَرُوعهم، والتَّخييلات الَّتي تهزُّ الممدوحين وتُحرِّكهم، وتفعل فعلًا شبيهًا بما يقع في نفس النَّاظر إلى التَّصاوير، الَّتي يشكِّلها الحُذَّاق بالتَّخطيط والنَّقش، أو بالنَّحت والنَّقر"[2]. لقد كانت نظرة عبد القاهر إلى العمل الفِّنِّي نظرةً متأثِّرةً بالفنون الحرفيَّة الَّتي سادت في عصره، من صياغة ورسمٍ ونقشٍ ونحتٍ ونسجٍ؛ إذ إنَّ المُبدِع في أيِّ فنٍّ من الفنون السَّابقة يظهر تميُّزه عن غيره من المُبدِعين بما ينفث في المادَّة الخام الَّتي بين يديه من بصمات روحه ووجدانه وأحاسيسه، فإذا بها تنطق عن ذاته وتشير إليها، وعلى قَدْر الدِّقة في الصُّنع، والإتقان في الإخراج، يظهر التَّميُّز والتَّفرُّد، ويكون النَّحت والنَّقش أكثر وضوحًا، والخصوصيَّة أكثر بروزًا. وربَّما يكون عبد القاهر قد استعار مصطلح "نحت" من الجاحظ الَّذي يقول عن بيت الحُطَيئة:

"متى تأتِهِ تعشو إلى ضَوْءِ نارِهِ   تَجِدْ خَيْرَ نارٍ عِندَها خَيرُ مُوقِدِ

---

1 دلائل الإعجاز: 423.

2 أسرار البلاغة: 341.

على أنِّي لم أُعجَب بمعناه أكثر من عُجْبي بلَفْظه وطَبْعه ونَحْته وسَبْكه"[1]. وربَّما تكون مقولة الجاحظ: "النَّاس بأزمانهم أشبه بآبائهم"[2] أكبر دليلٍ على هذا الوعي بخصوصيَّة المُبدِع الفنَّان، وتميُّزه عن غيره من المُبدِعين؛ هذا التَّميُّز الَّذي يتجدَّد بتجدُّد الأزمان، والإنسان كما يقولون: "ابن بيئته" يتأمَّل الكون حوله، ويحاول من خلاله أن يجد سمات تفرُّده وخصوصيَّته، صحيحٌ أنَّه يطِّلع على الماضي، ولكنَّه اطِّلاعٌ يهدف إلى صقل الموهبة، وزيادة الخبرة، ثمَّ محاولة التَّفرُّد والتَّخصّص؛ إمَّا بأن يميل إلى جهةٍ لم يؤثر النَّاس الميل إليها، أو بأن يستفيد من جميع الجهات الَّتي يميل إليها الشُّعراء في كلامهم، فتكون له طريقةٌ مركَّبةٌ، يقول حازمٌ: "ومن الشُّعراء من يمشي على منهج غيره في المنزع، ويقتضي في ذلك أثر سواه، حتَّى لا يكون بين شعره وشعر غيره ممَّن حذا حذوه في ذلك كبير ميزة، ومنهم من اختصَّ بمنزعٍ يتميَّز به شعره من شعر سواه، نحو منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة. وهذا الامتياز يكون بأحد طريقين: إمَّا بأن يؤثر في شعره أبدًا الميل إلى جهةٍ لم يؤثر الميل إليها، ولم يأخذوا فيها مأخذه، فيتميَّز شعره بهذا عن شعرهم، وإمَّا بأن لا يسلك أبدًا في جميع الجهات الَّتي يميل بكلامه إليها مذهب شاعرٍ واحدٍ، ولكن يقتفي أثر واحدٍ في الميل إلى جهة، وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى، وكذلك في جهة جهة يأخذ بمذهب شاعرٍ شاعر، فتكون طريقته طريقةً مركَّبة، فيتميَّز كلامه بذلك، وتصير له صورةٌ مخصوصةٌ"[3]. ولعلَّ في كثرة استخدام البلاغيين لمصطلحات، مثل: "خاصّ- مخصوص- خصوصيَّة، مخصوصة" ما يدلُّ على وعيهم بخصوصيَّة العمل الفنِّيِّ وشدَّة ارتباطه بصاحبه.

---

1 دلائل الإعجاز: 251.

2 البيان والتَّبيين: ج3، 294.

3 منهاج البلغاء: حازم القرطاجنيّ، 366.

2- **الأسلوب انعكاسٌ لصاحبه:**

يبدو أنَّ ثمَّة توجُّهًا في الدَّرس البلاغيِّ والنَّقديِّ العربيِّ يرى في الأسلوب انعكاسًا للمُبدِع، ولهذا التَّوجُّه أسبابٌ عديدةٌ، منها أنَّ بعض النُّقَّاد والبلاغيّين العرب قد لاحظوا أنَّ المُبدِع عندما يعيش التَّجربة الَّتي يعبِّر عنها حقيقة، يكون إبداعه أكثر صدقًا في التَّعبير عن ذاته، ومن ثمَّ أكثر تأثيرًا في المُتلقِّي، ولذلك مدحوا الشِّعر الَّذي يعرب عن صاحبه، إذ قد ذكر صاحب الموشّح أنَّه "ذكر شعر عمر بن أبي ربيعة والحارث بن هشام المخزومي عند ابن أبي عتيق، وفي المجلس رجلٌ من ولد خالد بن هشام، فقال خالد: الحارث أشعرهما. فقال ابن أبي عتيق: بعض قولك يا بن أخي، فَلِشِعر عمر لوطةٌ في القلب، وعلقٌ بالنَّفس، ودركٌ للحاجة ما ليس لشعر غيره، وما عصى الله عزَّ وجلَّ بعشر أكثر ممَّا عصى بعشر عمر، وخذ عنِّي ما أصف لك أشعر قريش من دقَّ معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، ومتن حشوه، وتعطَّفت حواشيه، وأنارت معانيه، وأعرب عن صاحبه"[1]. يلحظ أنَّ ابن أبي عتيق حين اشترط أن يعرب الشِّعر عن صاحبه، كان المستوى الفنِّيّ حاضرًا لديه قبل هذا الشَّرط الَّذي جعله أخيرًا. ومن ذلك أيضًا ما ذكر أن المفضّل قال للرَّشيد: "أتعرف بيتًا أوَّله أعرابيٌّ في شملته، هاب من نومته كأنَّما صدر عن ركبٍ جرى في أجفانهم الوسن فركد يستفزُّهم بعنجهيَّة البدو وتعجرف الشّدو، وآخره رقيقٌ، قد غُذِي بماء العقيق قال لا أعرفه، قال هو بيت جميل بن معمر:

1 الموشّح: المرزبانيّ، 209.

ألا أيَّهـــا الرّكـــــب النِّيـــــام ألا هبُّـــــوا

ثمَّ أدركته رقَّة المشوق، فقال:

أســـائلكم: هـــل يقتـــل الرَّجـــل الحـــبُّ؟!

قال: صدقت فهل تعرف أنت الآن بيتًا أوَّله أكثم بن صيفي في أصالة الرَّأي ونبل العظة، وآخره إبقراط في معرفته بالدَّاء والدَّواء؟ قال المفضّل: قد هولت عليّ، فليت شعري بأي مهرٍ تفترع عروس هذا الخدر؟ قال: بإصفائك وإنصافك، وهو قول الحسن بن هانئ:

دع عنك لومي فإنَّ اللَّوم إغراء ودواني بالَّتي كانت هي الدَّاء[1].

فالتَّناقض في بيت جميل سببه أنَّ الشَّاعر لم يستطع في الشَّطر الثَّاني إلَّا أن يعرب عن حاله، وما به من عشقٍ وهيامٍ وحبٍّ، فجاء كلامه في هذا الشَّطر مخالفًا لتوقُّع المُتلقِّي الَّذي يظنُّ إذا سمع الشَّطر الأوَّل أنَّ الشَّاعر رجل حربٍ وقتالٍ، ولذلك قال المفضّل: "أدركته رقَّة المشوق"، أي لم يستطع إلَّا أن يعرب عن ذاته وحاله. أمَّا بيت النُّواسيّ فهو صادرٌ عن تجربةٍ وخبرةٍ، وإلَّا ما استطاع أن يقنع المُتلقِّي بما يقوله، ولم يكن لكلامه أيُّ تأثيرٍ به. كذلك يروي ابن المدبر قصَّةً يستفاد منها أنَّ الإبداع حتَّى يكون له تأثيرٌ ووقعٌ لدى المُتلقِّي يجب أن يكون شبيهًا بصاحبه، ونابعًا من ذاته؛ يقول: "سألني بعض أهل العلم أن أكتب له قصَّةً إلى جعفر بن عبد الواحد القاضي، وقال: اكتب لي قصَّةً سهلةً بليغة الألفاظ، فقلت له: دعني أكتب لك ما يصلح للقضاة، فغضب، وقال: ما أسألك أن تعطيني شيئًا، إنَّما أسألك هذا المعنى الرَّخيص، فاحتملت

1 **الشِّعر والشُّعراء: ابن قتيبة، ج1، 73.**

عتبه لزمام، فكتبت له قصَّةً لا تصلح أن تدفع إلَّا لرؤبة بن العجاج يقرؤها، أو الطّرماح، فلمَّا حصلت بيد القاضي أراد قراءتها، فإذا هي مغلقةٌ عليه، فقال له أنت كتبت هذه القصَّة؟ قال: نعم، قال إذًا فاقرأها، وذهب ليقرأها، فإذا هي بالسّودانيَّة استعجامًا عليه، فقال له: أصلح الله القاضي إنَّما أقرؤها في بيتي، فقال له: فاطلب حاجتك إذًا في بيتك، فرجع إلى غضبان أسفًا، يشتم ويؤذي، وسألني أن أكتب له قصَّةً على ما رأى، كتابًا فكتب له كتابًا يشبه أن يكون من مثله إلى القضاة، فرأها وقضى حاجته، وعلم أنَّه لم يكتب واحدةً منهما. والكتاب إذا لم يكن شبيهًا بحاجة صاحبه كان أحدَّ الأسباب المانعة"[1]. فالقاضي أدرك أنَّ هذا الرَّجل لم يكتب حرفًا من هذه القصَّة؛ لأنَّ الشَّيء يدلُّ على ما صدر عنه، ولذلك أنكر عثمان بن عفَّان على الشَّاعر أبي زبيد الطَّائي إكثاره من وصف الأسد في شعره مع جبنه، يقول مخاطبًا الشَّاعر: "تالله تفتأ تذكر الأسد ما حييت! والله إنّي لأحسبك جبانًا هدانًا"[2]. وقد لحظ بعض البلاغيّين أنَّ للطَّبع والتَّركيب الخلقيَّ للمُبدِع دورًا في بناء الأسلوب على نحوٍ معيَّنٍ، من حيث الرِّقة والصَّلابة، والسُّهولة والصُّعوبة؛ يقول القاضي الجُرجانيّ: "كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرقُّ شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعَّر منطق غيره، وإنَّما ذلك بسبب اختلاف الطَّبائع، وتركيب الخلق، فإنَّ سلامة اللَّفظة تتبع سلامة الطَّبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة"[3]. وهذه الرِّقَّة

---

1 الرِّسالة العذراء: ابن المدبر، 188.

2 طبقات فحول الشُّعراء: محمَّد بن سلام الجمحي، [231]، شرحه: محمود محمَّد شاكر، دار المعارف للطِّباعة والنَّشر، بلا تاريخ، 506، والهدان: البليد.

3 الوساطة: القاضي الجُرجانيّ، ج1، 22.

والصَّلابة سببها البيئة الَّتي يعيش فيها المُبدِع، وما لها من تأثيرٍ في تكوين طبعه وشخصيَّته، ومن ثمَّ أسلوبه، و"أنت تجد ذلك ظاهرًا في أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجافي الجِلَفَ منهم كزَّ الألفاظ معقَّد الكلام، وَعْر الخطاب، حتَّى إنَّك ربَّما وجدتَ ألفاظه في صوته ونغمته, وفي جرْسه ولجهته. ومن شأن البداوة أن تُحدِث بعض ذلك؛ ولأجله قال النَّبيُّ ε: "من بدا جفا"، ولذلك تجد شعر عَديٍّ ,وهو جاهليٌّ, أسلس من شعر الفرزدق ورجَز رؤبة وهما آهلان، لملازمة عديٍّ الحاضرة وإيطانه الرِّيف، وبعده عن جلافة البدو، وجفاء الأعراب"[1]. ويتوصَّل الجُرجانيّ من خلال ذلك إلى أنَّ تحقيق المواصفات الشِّعريَّة لفنٍّ من الفنون رهنٌ بمدى التَّوافق بين الذَّات المُبدِعة وما تعبِّر عنه؛ يقول: "وترى رقَّة الشِّعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيَّم، والغزِل المتهالك، فإن اتَّفقت لك الدّماثة والصَّبابة، وانْضافَ الطَّبعُ إلى الغزل، فقد جُمِعت لك الرِّقَّة من أطرافها"[2]. والخطاب الشِّعريُّ –كما يرى الباقِلَّاني– لا يتحقَّق له ردود فعلٍ لدى المُتلقِّي إلَّا إذا شحن بتوتُّرات مبدعه[3]؛ لأنَّه "بحَسَب ما يترتَّب في نظمه، وينزل في موقعه، ويجري على سمت مطلعه ومقطعه، يكون عجيب تأثيراته، وبديع مقتضياته، وكذلك على حَسَب مصادره، يُتصوَّر وجود موارده"[4]. ونتيجةً لهذا التَّصوُّر يكون النَّظر في الكلام باعتباره انعكاسًا لصاحبه، وهو انعكاسٌ يشمل كلَّ ما يتعلَّق به

---

1 الوساطة: ج1، 22.

2 السَّابق: ج1، 22.

3 قضايا الحداثة: 208.

4 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 277.

اجتماعيًّا وفنيًّا، ولا يمكن تحقُّق كلِّ ذلك إلَّا إذا تمَّ التَّوافق بين الدَّاخل والخارج[1]، وهو توافقٌ توالديٌّ حيث يكون الأصل الإبداعيُّ هو مصدر التَّوالد الصِّياغي، ومن ثمَّ تتحقَّق الشِّعريَّة في أرقى صورها، يقول الباقِلَّانيّ: "وقد ينبئ الكلام عن محلِّ صاحبه، ويدلُّ على مكان متكلِّمه، وينبِّه على عظيم شأنه، وعلى علوِّ محلِّه، ألا ترى أنَّ الشِّعر في الغزل إذا صدر عن مُحِبٍّ، كان أرقَّ وأحسن، وإذا صدر عن مُتعمِّلٍ, وحصل من متصنِّعٍ، نادى على نفسه بالمداجاة، وأخبر عن خبيئته في المراءاة؟! وكذلك قد يصدر الشِّعر في وصف الحرب عن الشُّجاع، فيعلم وجه صدوره، ويدلُّ على كُنهه وحقيقته. وقد يصدر عن المُتشبِّه، ويخرج عن المُتصنِّع، فيعرف من حاله ما ظنَّ أن يخفيه، ويظهر من أمره خلاف ما يبديه[2]". فالشَّاعر الَّذي يظهر من قوله خلاف فعله، لا يكون لكلامه من التَّأثير ما للشَّاعر الَّذي يصدر قوله عن فعلٍ، بحيث يكون إبداعه انعكاسًا لواقعٍ معيشٍ، وحالٍ حقيقيَّةٍ، لا مُتخيَّلةٍ، "فأنت تعرف لقول المتنبِّي:

فالخيل والَّليل والبيداء تعرفني　　　والحرب والضَّرب والقرطاس والقلم

من الوقع في القلب –لِمَا تعلم أنَّه من أهل الشَّجاعة– ما لا تجده للبحتريِّ في قوله:

وأنا الشُّجاع وقد بدا لك موقفي　　　بِعَقَرْقَسٍ والمشرفيَّةُ مشهدي

وتجد لابن المعتز في موقع شعره من القلب، في الفخر وغيره، ما لا تجده لغيره، فانظر في جميع شعره، تعلم أنَّه ملك الشِّعر، وأنَّه يليق به من الفخر خاصَّةً، ثمَّ ممَّا يتبعه ممَّا يتعاطاه ممَّا لا يليق بغيره. وإنَّا نعرف في شعر أبي نُواس أثر

---

1 قضايا الحداثة: 208.

2 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 277.

الشَّطارة، وتمكُّن البطالة، وموقع كلامه في وصف ما هو بسبيله من أمر العبارة، ووصف الخمر والخمَّار. كما نعرف موقع كلام ذي الرُّمَّة في وصف المَهَامِه والبوادي، والجمال والاتساع والأزِمّة. والشَّيء إذا صدر من أهله، وبدا من أصله، وانتسب إلى ذويه سلم في نفسه، وبانت فخامته، وشواهد أثر الاستحقاق فيه. وإذا صدر من متكلِّفٍ، وبدا من متصنّعٍ، بان أثر الغربة عليه، وظهرت مخايل الاستيحاش فيه، وعرف شمائل التَّحيُّر منه"[1]. فالتَّوافق الصِّياغيُّ بين النَّصِّ وصاحبه، قد يصل إلى مرحلة التَّضايف الَّذي لا يُتصوَّر وجود طرفٍ فيه دون وجود الطَّرف الآخر[2]، لأنَّ "الشَّيء في معدنه أعزُّ، وإلى مظانّه أحنُّ، وإلى أصله أنزع، وبأسبابه أليق، وهو يدلُّ على ما صدر منه، وينبه ما أنتج عنه، ويكون قراره على موجب صورته، وأنواره على حَسَب محلّه"[3]. وينتهي الباقلانيُّ في نهاية نظريَّته في "الإسقاط" إلى أنَّ القرآن الكريم "كتابٌ دلَّ على صدق مُتَحَمِّله، ورسالةٌ دلَّت على صحَّة قول المرسَل بها"[4]. ونجد عند رجلٍ كالسَّكَّاكيّ أنَّ الأسلوب انعكاسٌ لمبدعه بكل أحواله الخاصَّة والعامَّة، وأنَّ عمليَّة اختيار الدَّوال مرهونةٌ بمن يختارها داخليًّا وخارجيًّا، حيث يكون الامتداد من الخارج للدَّاخل متفاوتاً لاستعداد الذِّهن الفطريِّ[5]، ومدى قدرته على الاختيار والتَّرتيب؛ يقول: "إنَّ جميع ما يثبت في الخيال، ممَّا يصل إليه من الخارج، يثبت فيه على نحو ما يتأدى إليه،

---

1 السَّابق: 278، 279، 280.

2 قضايا الحداثة: 308.

3 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 281.

4 السَّابق: 322.

5 البلاغة العربيَّة قراءة أخرى: د. محمَّد عبد المطَّلب، 210.

ويتكرَّر لديه، ولذلك لمَّا لم تكن الأساليب على وتيرةٍ واحدةٍ، فيما بين معشر البشر، اختلفت الحال في ثبوت الصُّور في الخيالات ترتبًا ووضوحًا فكم من صورٍ تتعانق في الخيال، وهي في آخر ليست تتراءى، وكم من صورٍ لا تكاد تلوح في الخيال، وهي في غيره نارٌ على علمٍ"[1]. ليس هذا فحسب هو ما يجعل الذَّات المتكلِّمة مرآةً تنعكس عليها الأخيلة والصُّور، بل إنَّ ما يحيط بالذَّات من اهتماماتها الثقافيَّة والحرفيَّة له دوره الفاعل في عمليَّة اختيار الدَّوال[2]. وهذا الاختيار هو انعكاسٌ للذَّات المُبدِعة، وتجسيدٌ لخصوصيَّتها الَّتي تختلف باختلاف أحوالها المعيشة، فالكاتب –مثلًا– يحضر دومًا في ذهنه القرطاس والمحبرة والقلم، والنَّجَّار: المنشار والقدوم والعتلة، والَّذي من أصحاب العرف والرَّسم تلقه يذكر: مسجد ومحراب وقنديل، أو حمام وإزار وسطل، أو غير ذلك ممَّا يجمعه العرف والرسم، فإنَّ هذه الأشياء عند كلِّ واحدٍ منهم كالشَّيء الثَّابت في خياله لا يمكن لغيرها أن يجتمع معها؛ إذ لو ذكرنا المحبرة والمنشار، والقلم والقدوم، والمسجد والسَّطل، والقنديل والحمام، عند أحدهم، لأنكر ذلك[3]. ولكي يدلِّل السّكاكي على صحَّة ما ذكره يذكر قصة أولئك الرفقاء الأربعة في محاولتهم تشبيه البدر الطَّالع عليهم، فيقول: "يحكى أنَّ صاحب سلاح ملك، وصواغًا، وصاحب بقرٍ، ومعلم صبيةٍ، اتَّفق أن انتظمهم سلك طريق، وقد كان حمل كلٌّ منهم مركب الجدِّ، فما أورثهم انتقاب المحجَّة بالإظلام، سوى الإغراء أن يلطموا بأيدي الرَّواقص خدودها، وما استطاع

1 مفتاح العلوم: السَّكَّاكيّ، 363.

2 انظر البلاغة العربيَّة قراءة أخرى، 211.

3 انظر مفتاح العلوم، 363.

الظَّلام أن لا يطؤوا المسافة، وقد نشر جناحه، وأن يلقوا عصاهم، وقد مدَّ لهم رواقه، فقابلهم بعبوس افترَّ عن مزيد تخبُّطهم، وخوف ضلالهم، فبينما هم في وحشة الظَّلماء، وقد بلغ السَّيل الزبى، مقاساة محنتي التَّخبُّط وخوف الضَّلال، وقد جاوز الحزام الطُّبيين، آنسهم البدر الطَّالع بوجهه الكريم، وأضاءت لهم أنواره كلَّ مظلمٍ بهيمٍ، فلم يتمالكوا أن أقبل عليه كلٌّ منهم ينظم ثناءه ويمدح سناه وثناءه، ويخدمه بأكرم نتائج خاطره، وإذا شبَّهه شبَّهه بأفضل ما في خزانة صوره، فما يشبِّه السّلاحي: إلَّا بالتّرس المذهب يرفع عند الملك، ولا يشبهه الصَّائغ إلَّا بالسَّبيكة من الإبريز تفترُّ عن وجهها البوتقة، ولا يشبّهه البقَّار إلا بالجبن الأبيض يخرج من قالبه طريًّا، ولا يشبِّهه المعلِّم إلَّا برغيفٍ أحمر يصل إليه من بيتٍ ذي مروءةٍ"[1]. ويستمرُّ السَّكَّاكيُّ في تأكيد هذه الحقيقة في بناء الأسلوب، إذ إنَّه يقوم بعرض أساليب لمتكلمين مختلفي المهن والتَّخصُّصات، راصدًا مدى موافقة هذه الأساليب لكلٍّ منهم، وإعلانًا عن ارتباط الأساليب بأصحابها، ودلالتها على طبائعهم النَّفسيَّة والعمليَّة[2]، من ذلك وصف الصّيرفي للكلام والصَّنائع، والخمَّار، والبزَّاز والكحَّال. ووصف الوراق للطَّريق، والبليغ له[3]. ويخلص السّكاكي من ذلك إلى أنَّ سبب اختلاف أساليب هؤلاء مردّه إلى "الإلف والعادة بحَسَب ما تنعقد الأسباب في استيداع الصُّور خزانة الخيال"[4]. ولا يكتفي السَّكَّاكيُّ بهذا التَّحرُّك الإفرادي

---

1 مفتاح العلوم: للسَّكَّاكيّ، 364، الزُّبى: الرَّابية الَّتي لا يعلوها الماء. الطّبيين: حلمات الضّرع. انظر حاشية (2)، (3).

2 البلاغة العربيَّة قراءة أخرى: 211.

3 مفتاح العلوم: 364، 365.

4 السَّابق: 366.

أو التَّركيبي وربطه بصاحبه، بل إنَّه يتجاوز ذلك إلى رصد السِّياق الخارجي الكلي؛ أي ما يتعلق بظروف البيئة وأثرها على المتكلم، وانعكاسها على توجُّهاته الإبداعيَّة عمومًا[1]؛ يقول عن قوله تعالى: ﴿أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ، وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ، وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ، وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ﴾[2]. "لمَّا" وفاه حقَّه –أي الكلام– بتيقُّظه لما عليه تقلبهم في حاجاتهم جاء الاستحلاء؛ وذلك إذا نظر أنَّ أهل الوبر إذا كان مطعمهم ومشربهم وملبسهم من المواشي، كانت عنايتهم مصروفة، لا محالة إلى أكثرها نفعًا وهي: الإبل. ثمَّ إذا كان انتفاعهم بها لا يتحصل إلَّا بأن ترعى وتشرب، كان جلُّ مرمى غرضهم نزول المطر، وأهمُّ مسار النَّظر عندهم السَّماء، ثمَّ إذا كانوا مضطرين إلى مأوًى يأويهم، وإلى حصنٍ يتحصَّنون فيه، ولا مأوى ولا حصن إلَّا الجبال:

لنـــا جبـــلٌ يحتلُّـــه مـــن نجيـــره   منيـــعٌ يـــردُّ الطَّـــرفَ وهـــو كليـــلُ

فما ظنُّك بالتفات خاطرهم إليها، ثمَّ إذا تعذَّر طول مكثهم في منزل، ومَن لأصحاب مواشٍ بذلك كان عقد الهمَّة عندهم، بالتَّنقُّل من أرضٍ إلى سواها، من عزم الأمور. فعند نظره هذا أيَرَى البدويُّ إذا أخذ يفتِّش عمَّا في خزانة الصُّور له، لا يجد صورة الإبل حاضرةً هناك، أو لا يجد صورة السَّماء لها مقارنة، أو تعوزه صورة الجبال بعدهما، أو لا تنصّ إليه صورة الأرض تليها بعدهن"[3]. ويرى ابن الأثير أنَّ اختيار

1 البلاغة العربية قراءة أخرى: 212.

2 سورة الغاشية: الآية [17– 20].

3 مفتاح العلوم: السَّكَّاكيّ، 366، 367.

المُبدِع لألفاظ معيَّنة يدلُّ عليه، ويشير إلى شخصيَّته، بحيث تكون هذه الألفاظ انعكاسًا للذَّات المُبدِعة بكل جوانبها الخُلُقيَّة والخِلْقيَّة، يقول: "وبعد فاعلم أنَّ الألفاظ تجري من السَّمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تُتخيَّل في السَّمع كأشخاصٍ عليها مهابةٌ ووقارٌ، والألفاظ الرَّقيقة تُتخيَّل كأشخاصٍ ذوي دماثةٍ ولين أخلاقٍ، ولطافة مِزاجٍ"[1].

ثالثًا: خصوصيَّة الإنتاج بين المُبدِع والمتلقِّي:

العمل الفنِّيُّ لا يُحقِّق غايته إلَّا بحضر أطرافه الثَّلاثة: المُبدِع والرِّسالة والمتلقِّي، وللمتلقِّي دوره الفاعل في العمليَّة الإبداعيَّة؛ إذ إنَّ المُبدِع يحاول تلوين أسلوبه بحَسَب طبيعة من يوجه إليهم الأسلوب؛ وذلك لا يتمُّ بمجرَّد النَّظم العادي للأفكار، بل يتمُّ بضربٍ بارعٍ من الصِّياغة، ينطوي على قدرٍ من الشّفاهيَّة والخداع والتَّفنُّن في الإخراج، يُضفِي عليها جمالًا ساحرًا، يُحقِّق للمُبدِع والمُتلقِّي حاجاتٍ نفسيَّةً تطهيريَّةً، فضلًا على الحاجات النَّفعيَّة الَّتي يُحقِّقها المُبدِع من خلال أشكال التَّأثير الَّتي يمارسها على المُتلقِّي. وقد أخذت العلاقة بين المُبدِع والمُتلقِّي في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ العربيِّ أشكالًا عديدةً؛ أخذت في بعضها شكلًا سلطويًّا يتَّجه من الأوَّل "المُبدِع" إلى الثَّاني "المُتلقِّي"، إذ إنَّ المُبدِع كان يسحر المُتلقِّي بقوله، فينقاد إليه، ويُحقِّق رغباته، وأخذت في بعضها الآخر شكلًا نفعيًّا، خضع فيها بعض المُبدِعين لرغبات المُتلقِّي تحقيقًا

1 المثل السَّائر: ابن الأثير، ج1، 192.

لحاجاتٍ نفعيَّةٍ، في حين رفض آخرون الخضوع لتلك الرَّغبات، وانعزلوا عن النَّاس. ويمكن رصد هذه العلاقة بين المُبدِع والمُتلقِّي في خطَّين؛ الأوَّل: أسلوبيَّة التَّأثير، والثَّاني: أسلوبيَّة التَّأثُّر.

أ- أسلوبيَّة التَّأثير "سحر الإنتاج":

العرب أمَّةٌ مفتونةٌ بسحر الكلمة، هذه الفتنة جعلتهم يعطون للمُبدِع مكانةً متميّزةً، اقترنت بالخوف والرَّهبة تارةً، وبالتَّعظيم والإجلال تارةً أخرى، في البداية كانت "العرب تعدُّ الشِّعر خطيرًا، وترى الشَّاعر أميرًا، فإذا نبغ في القبيلة شاعرٌ هنئت به، وحسدت من سببه؛ لأنَّه ينافح عن أنسابها، ويكافح ويناضل عن أحسابها"[1]. وهي نظرةٌ نفعيَّةٌ إلى المُبدِع، يُحقِّق فيها المُبدِع مصالح القبيلة الَّتي ينطوي تحت لوائها، وينافح عنها، وتحقِّق القبيلة للمُبدِع المكانة الاجتماعيَّة الَّتي يرنو إليها، لكن يبدو أنَّ هذا المُبدِع أخذ شيئًا فشيئًا ينسحب من سلطة القبيلة، ليُحقِّق لنفسه المكانة الاجتماعيَّة الَّتي يرنو إليها، عن طريق زعمه أنَّ ما يتنزَّل عليه من الشِّعر إنَّما يأتيه من عالمٍ غيبيٍّ، أو من قوًى خفيَّةٍ، ممَّا جعل النَّاس ينقادون لحكمه، ويصدقون بكلِّ ما يقوله؛ يقول ابن سينا: "إنَّهم كانوا ينزلون الشَّاعر منزلة النَّبيّ، فينقادون لحكمه، ويصدِّقون بكهانته"[2]. ولذلك حينما جاء النَّبيُّ ε بالقرآن، قالوا عنه: إنَّه ساحرٌ مرَّةً، وشاعرٌ أخرى،

1 نضرة الإغريض في نصرة القريض: تأليف المظفَّر بن الفضل العلويّ [656] ، تحقيق: د. نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللُّغة العربيَّة، دار صادر، بيروت، ط1، 1995، 298.

2 منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنيّ، 121.

وكاهنٌ ثالثةً، ليس لأنَّهم يعتقدون أنَّ ما جاء به هو من قبيل السِّحر أو الشِّعر أو الكهانة، بل لأنَّهم فُتِنوا بما جاء به، وسحرهم بيانه، ولطيف صنعته، ودقَّة نظمه؛ يقول الباقِلَّانيّ: "وهذا يدلُّ على أنَّ ما حكاه – أي القرآن الكريم– عن الكُفَّار؛ من قولهم: إنَّه شاعرٌ، وإنَّ هذا شعرٌ، لا بدَّ أن يكون محمولًا على أنَّهم نسبوه إلى أنَّه يشعر بما لا يشعر به غيره من الصَّنعة اللَّطيفة في نظم الكلام، لا أنَّهم نسبوه في القرآن إلى أنَّ الَّذي أتاهم به هو من قبيل الشِّعر الَّذي يتعارفونه على الأعاريض المحصورة المألوفة... وإذا قدر على صنعة الشِّعر، كان على ما دونه –في رأيهم وعندهم– أقدر، فنسبوه إلى ذلك لهذا السَّبب"[1]. دليل ذلك أنَّ أعرابيًّا مرَّ على قارئٍ يقرأ: ﴿فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ﴾ فسجد، وقال: سجدتُ لفصاحة هذا الكلام"[2]. ولأنَّ البيان يفعل بالنُّفوس فعلًا شبيهًا بالسِّحر، من حيث القدرة على التَّحويل والتَّبديل، وقلب الحقائق، وتغيير الأفكار، قال النَّبيُّ ε: "إنَّ من البيان لسحرًا، وإنَّ من الشِّعر لحكمةً"[3]، فقرن البيان بالسِّحر فصاحةً منه ε؛ لأنَّ السِّحر يخيِّل للإنسان ما لم يكن للطافته، وحيلة صاحبه؛ وكذلك البيان يتصوَّر فيه الحقّ بصورة الباطل، والباطل بصورة الحقِّ، لدقَّة معناه، ولطف موقعه"[4]. "ولحدَّة عمله في سامعه، وسرعة قبول القلب له"[5]. ويُروَى أنَّ ليلى بنت

---

1 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 76.

2 مقدّمة السّيوطيّ لحاشيته على تفسير البيضاويّ المسمَّاة: "نواهد الأبكار وشوارد الأفكار"، حقَّق النَّصَّ وقدَّم له وعلَّق عليه: د. عبد الإله النّبهان، مطبوعات مجمع اللُّغة العربيَّة بدمشق، 1993، مج68، ج4، 69.

3 جمهرة أشعار العرب: لأبي زيد القرشيّ، 29، وانظر أحكام صنعة الكلام، للكلاعيّ، 42.

4 العمدة: ابن رشيق، ج1، 84.

5 مجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد بن محمَّد الميدانيّ النّيسابوريّ [518]، تحقيق: محيي الدِّين عبد الحميد، دار المعرفة, بيروت، بلا تاريخ، ج1، 7.

النَّضر بن الحارث بن كلدة "لمَّا عرضت للنَّبيِّ ε، وهو يطوف بالبيت، واستوقفته وجذبت رداءه، حتَّى انكشف منكبه وأنشدته شعرها بعد مقتل أبيها، قال رسول الله ε: "لو كنتُ سمعتُ شِعرَها هذا ما قتلتُه"[1]. ويبدو أنَّه نتيجةً لهذا المفعول السِّحريّ للبيان، أصبح المُبدِع مصدر رهبةٍ وخوفٍ من قبل المُتلقِّين؛ لأنَّ "القلب ضعيفٌ، وسلطان الهوى قويٌّ، ومدخل خدع الشَّيطان خفيٌّ. فاذكر هذا الباب ولا تنسه، ولا تفرط فيه، فإنَّ عمر بن الخطَّاب، رحمه الله، لم يقل للأحنف بن قيس، بعد أن احتبسه حولًا مجرمًا، ليستكثر منه، وليبالغ في تصفُّح حاله، والتَّنقير عن شأنه: "إنَّ رسول الله ε، قد كان خوَّفنا كلَّ منافقٍ عليمٍ، وقد خفت أن تكون منهم" إلَّا لما كان راعه من حسن منطقه، ومال إليه لِما رأى من رِفقه وقلَّة تكلُّفه"[2]. ويبدو أنَّ اسم ساحرٍ لم يعد يطلق على ذاك المشعوذ فقط، بل أضحى اسمًا للفنَّان الَّذي يخلب المُتلقِّين بحسن بيانه وبقدرته على الخداع والتَّمويه، وقلب الحقائق؛ يقول الجاحظ: "إنَّ الرَّجل من النَّاس إنَّما يقال له: ساحرٌ؛ لخلابته، وحسن بيانه، ولُطف مكايده، وجودة مداراته وتحبيه"[3]. وقد ذكر الجاحظ بابًا كاملًا في فضل الشِّعر والخوف منه، ومن اللِّسان البليغ والمداراة له[4]، إذ إنَّ الشَّاعر يستطيع أن يرفع قبيلة ويضع منها ببيت شعرٍ، فالرَّجل من بني نُميرٍ كان إذا قيل له: ممَّن الرَّجل؟ قال: نميريٌّ كما ترى! فما هو إلَّا أن قال جريرٌ:

---

1 البيان والتَّبيين: الجاحظ، ج4، 43.

2 البيان والتَّبيين: الجاحظ، ج1، 254.

3 حجج النُّبوَّة (ضمن رسائل الجاحظ)، تحقيق وشرح: عبد السَّلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ج2، 265.

4 السَّابق: ج3، 34.

فغُضَّ الطَّرفَ إنَّكَ من نُمَيرٍ ... فــلا كَعبًــا بلغْــتَ ولا كِلابــا

حتَّى صار الرَّجل من بني نُميرٍ، إذا قيل له: ممَّن الرَّجل؟ قال: من بني عامرٍ!. وقد كان الرَّجل من بني أنف النَّاقة، إذا قيل له: ممَّن الرَّجل، قال: من بني قَّرَيعٍ، فما هو إلَّا أن قال الحُطَيئة:

قومٌ هم الأنفُ والأذنابُ غيرهمُ ... ومَنْ يُساوي بأنفِ النَّاقةِ الذَّنبَا

وصار الرَّجل منهم، إذا قيل له: ممَّن أنت؟ قال: من بني أنف النَّاقة[1]. والمُبدِع السَّاحر، لا يكفي أن تتحقَّق فيه صفة الشَّاعريَّة لوحدها، بل لا بدَّ أن يكون راويةً أيضًا؛ يقول رؤبة:

لقد خشيتُ أن تكونَ ساحرًا ... راويةً مرًّا، ومرًّا شاعرًا"[2].

ذلك أنَّ المُبدِع الراوية تكون أمامه حريَّة أكبر للانتقاء والاختيار، ويكون معجمه اللُّغويُّ أكثر ثراءً، ومن ثمَّ فهو يعرف من أين تؤكل الكتف[3]، ويستطيع أن يتفنَّن في أدائه بضروب من التَّخييل والتَّشبيه، وإحلال للاستعارة بالمحلِ النَّبيه[4]. ولا بدَّ قبل كلِّ ذلك من صدق الإحساس، الَّذي يجعل المُتلقِّي يندمج في "أنا" الشَّاعر، فيفتح له وهم المطابقة في نفسه سبل الدُّخول إلى مجاهلها الَّتي لا تحيط بها عبارته من نقصٍ في القدرة، وتخلُّفٍ عن الإنشاء والخلق[5]. كلُّ ذلك أتت عليه عبارتهم المشهورة: "أحسن

---

1 السَّابق: ج4، 35.

2 العمدة: ابن رشيق، ج1، 84. ومرا: ج مرة.

3 المثل السَّائر: ج1، 101.

4 السِّحر والشِّعر: لسان الدِّين بن الخطيب، 10، نقلاً عن تاريخ النَّقد الأدبيّ عند العرب، د. إحسان عبَّاس، دار الشّروق، الأردن، 1986، 642.

5 المفاضلة بين الشِّعر والنَّثر في التُّراث العربيّ ودلالتهما، د. حمادي صمود، م1، 619.

الشُّعراء مَن أنت في شعره حتَّى تفرغ منه"[1]. ويبدو أنَّهم ذكروا عبارة "حتَّى تفرغ منه" إشارةً منهم إلى أنَّ التَّأثير السِّحري للكلام يستمرُّ طالما أنَّ المُتلقِّي يعيش مع المُبدِع حالة من التَّجاذب الوجدانيّ، تندمج فيها ذاته مه الذَّات المُبدِعة، فلا يرى إلَّا ما تراه، ولا يحكمها إلَّا بحكمه؛ يقول مالك بن دينار: "ربَّما سمعت الحجَّاج يخطب، يذكر ما صنع به أهل العراق وما صنع بهم، فيقع في نفسي أنَّهم يظلمونه، وأنَّه صادقٌ؛ لبيانه وحسن تخلُّصه بالحجج"[2]. وقد وجد بعض النُّقَّاد أنَّ التَّأثير السِّحريَّ للكلام، لا يتوقَّف على توفُّر مواصفاتٍ فنيَّةٍ معيَّنةٍ فيه فقط، بل لا بدَّ أيضًا من موافقة هذا الكلام للحالة النَّفسيَّة للمتلقِّي، ومن ثمَّ يتجاوز الوظيفة التَّأثيريَّة، إلى الوظيفة التَّطهيريَّة؛ يقول ابن طباطبا: "إنَّ للنَّفس كلماتٍ روحانيَّةً من جنس ذاتها، وجعل ذلك برهانًا على نفع الرُّقى ونجعها فيما تستعمل له. فإذا ورد عليم الشِّعر اللَّطيف المعنى، الحلو اللَّفظ، التَّام البيان، المعتدلُ الوزن، مازج الرُّوح، ولاءم الفهم، وكان أنفذَ من نفث السِّحر، وأخفى دبيبًا من الرُّقى، وأشدّ إطرابًا من الغناء، فسلَّ السَّخائم، وحلل العقدَ، وسخَّى الشَّحيح، وشجَّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته"[3]. ويوضِّح ابن طباطبا هذه الوظيفة التَّطهيريَّة للفنِّ بقوله: "وليست تخلو الأشعار من أن يُقْتصَّ فيها أشياء هي قائمةٌ في النُّفوس والعقول، فيحسن الشَّاعر العبارة عنها، وإظهار ما يكمنُ في الضَّمائر منها، فيبتهج السَّامع لِما يرد عليه، ممَّا قد عرفه طبعه، وقَبِله فهمه، فيُثار بذلك ما كان دفينًا، ويبرز ما كان مكنونًا"[4]. ويشبِّه ابن طباطبا اللَّذَّة الَّتي يجنيها المُتلقِّي من الإحساس بالشِّعر، باللَّذَّة الَّتي يجنيها من الإحساس بكلِّ ما هو لذيذٌ

---

1 الشِّعر والشُّعراء: ابن قتيبة، ج1، 82.

2 البيان والتَّبيين: الجاحظ، ج1، 394.

3 عيار الشِّعر: ابن طباطبا، 54.

4 السَّابق: 160.

وجميلٌ، سواء أدركه بحواسه أو بجوارحه؛ يقول: "وللأشعار الحسنة على اختلافها، مواقعُ لطيفةٌ عند الفهم، لا تُحدُّ كيفيَّتها، كمواقع الطُّعوم المركَّبة الخفيَّة التَّركيب اللَّذيذة المذاق، وكالأراييح الفائحة المختلفة الطِّيب والنَّسيم، وكالنُّقوش الملوَّنة التَّقاسيم والأصباغ، والإيقاع المطرب المختلف التَّأليف، وكالملامس اللَّذيذة الشَّهيَّة الحسّ, فهي تلائمه إذا وردت عليه –أعني الأشعار الحسنة للفهم– فيلتذها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصّديان للبارد الزّلال؛ لأنَّ الحكمة غذاء الرُّوح، فأنجع الأغذية ألطفُها"[1]. فبقدر تلطُّف المُبدِع في إنتاجه، وموافقة هذا المنتوج مزاج المُتلقِّي، أو حالته النَّفسيَّة، يكون التَّأثير، وهذه الحالة النَّفسيَّة أو المزاج هو ما يسميه حازم بـ"الاستعداد"، إذ إنَّ "تحرُّك النُّفوس للأقوال إنَّما يكون بحَسَب الاستعداد، وبحَسَب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعم به المحاكاة وتعضد ممَّا يزيد به المعنى تمويهًا، والكلام حسن ديباجة، من أمورٍ ترجع إلى لفظٍ أو معنًى أو نظمٍ أو أسلوبٍ"[2]. يجعل حازم الاستعداد على نوعين؛ الأوَّل: يكون بموافقة القول المخيل هوًى في نفس المُتلقِّي، يحرِّكها ويشدُّها إليه، فيؤثِّر فيها، ويُحقِّق وظيفته التَّطهيريَّة، والثَّاني: يكون بأن يعتقد المُتلقِّي بأنَّ في الشِّعر مجالًا للتَّرويح عن النَّفس، والتَّخفيف من آلامها؛ يقول: "والاستعداد نوعان: استعداد بأن تكون للنَّفس حال وهوًى، قد تهيَّأت بهما لأن يحرِّكها قولٌ ما بحَسَب شدَّة موافقته لتلك الحال والهوى، كما قال المتنبِّي:

إنَّما تنفع المقالة في المر ء، إذا وافقت هوًى في الفؤاد.

والاستعداد الثَّاني: هو أن تكون النُّفوس معتورةً في الشِّعر أنَّه حكمٌ، وأنَّه غريمٌ، يتقاضى النُّفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه، بما سلبها من هزَّة الارتياح لحسن

---

1 عيار الشِّعر: 53.

2 منهاج البلغاء: حازم، 121.

المحاكاة، هكذا كان اعتقاد العرب في الشِّعر، فكم من خطبٍ عظيمٍ هوَّنه عندهم بيتٌ! وكم من خطبٍ هيّنٍ عظَّمه بيتٌ آخر!"[1]. وإذا كان ابن طباطبا وحازم القرطاجنيُّ، قد ربطا الوظيفة التَّأثيريَّة للفنِّ بالاستعداد النَّفسيِّ عند المُتلقِّي، فإنَّ الباقِلَّانيَّ يرى أنَّ التَّفوُّق الفنِّيَّ للكلام كفيلٌ بأن يُحقِّق الوظيفة التأثيريَّة والتَّطهيريَّة في آنٍ واحدٍ، يقول: "وإذا علا الكلام في نفسه، كان له من الوقع في القلوب، والتَّمكُّن في النُّفوس، ما يذهل ويبهج، ويقلق ويؤنس، ويطمع ويؤيس، ويضحك ويبكي، ويحزن ويفرح، ويسكن ويزعج، ويشجي ويطرب، ويهزُّ الأعطاف، ويستميل نحوه الأسماع، ويورث الأريحيَّة والعزَّة، وقد يبعث على بذل المهج والأموال شجاعةً وجودًا، ويرمي السَّامع من وراء رأيه مرمًى بعيدًا، وله مسالك في النُّفوس لطيفة، ومداخل إلى القلوب دقيقة"[2]. وكلَّما استطاع المُبدِع معرفة أغراض المخاطب، والغوص في ذاته، وفهم نفسيَّته، بلغ من تأثيره فيه كلَّ مبلغٍ، يقول ابن رشيقٍ: "ولتكن غايته – أي الشَّاعر– معرفة أغراض المخاطب كائنًا ما كان، ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، وذلك هو سرُّ صناعة الشِّعر، ومغزاه الَّذي به تفاوت النَّاس، وبه تفاضلوا"[3]. ويرى عبد القاهر الجرجاني أنَّ تأثير الشِّعر في المُتلقِّين، يشبه التَّأثير الَّذي تتركه الفنون المرئيَّة من نحتٍ وغيرها، من حيث إثارة المخيلة، وخداع الحواس. أو التَّأثير الَّذي تتركه الكيمياء في الأشياء، بما تحدثه فيها من تفاعلاتٍ وتبدُّلاتٍ، تخرجها عن حقيقتها، وذلك يعتمد على قدرة الفنان في

---

1 السَّابق: 121، 122.

2 إعجاز القرآن: الباقِلَّانيّ، 277.

3 العمدة: ابن رشيق، ج1، 364.

الإخراج، بما يتمتَّع به من حسٍّ دقيقٍ، وذوقٍ رفيعٍ، ومخيلةٍ واسعةٍ، يقول: "قد عَرَفْت قضيَّةَ الأصنام، وما عليه أصحابها من الافتنان بها والإعظام لها. وكذلك حكم الشِّعر فيما يصنعه من الصُّوَر، ويُشكِّله من البِدَع، ويوقعه في النُّفوس من المعاني الَّتي يُتوهَّم بها الجمادُ الصَّامتُ في صورة الحيِّ النَّاطق، والمواتُ الأخرس في قضيَّة الفصيح المُعرب والمُبيِّن المميِّز، والمعدومُ المفقود في حكم الموجود المشاهَد، حتَّى يكسب الدنيُّ رفعةً، الغامضُ القدرِ نباهةً. وعلى العكس يغضُّ من شرف الشَّريف، ويطأُ من قَدْر ذي العِزَّة المُنيف، ويظلم الفضل ويَتَهَضَّمُه، ويصنع من المادَّة الخسيسة بِدَعًا تغلو في القيمة وتعلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطَّبائع ما ترى به الكيمياء وقد صَحَّت، ودعوى الإكسير وقد وَضَحت، إلَّا أنَّها روحانيَّة تتلبَّس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام"[1]. ويربط الجُرجانيُّ التَّأثير السِّحري للكلام باستخدام أسلوبٍ معيَّنٍ من أساليب الكلام؛ يقول: "هذا فنٌّ من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أنَّا نراهم كما يصنعون في نفس الصِّفة، بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتَّعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصِّفة هذا المذهب. وإذا فعلوا ذلك، بدت هناك محاسن تملأ الطَّرف، ودقائق تُعجز الوصف، ورأيت هنالك شعرًا شاعرًا، وسحرًا ساحرًا"[2]. كذلك فعل السّكاكي حين ربط بين التَّأثير السِّحريِّ للكلام باستخدام أساليب معيَّنة؛ منها: أسلوب الخروج على غير مقتضى الظَّاهر؛ يقول: "ثمَّ إنَّك ترى المفلقين السَّحرة في هذا الفنِّ ينفثون الكلام لا على مقتضى الظَّاهر كثيرًا، ويرون سلوك الاسلوب في أمثال هذه المقامات، من

1 أسرار البلاغة: 343.

2 دلائل الإعجاز: 306.

كمال البلاغة، وإصابة المحزّ"[1]. هذا تأثيرٌ لا يتحقَّق إلَّا إذا وافق الحالة النَّفسيَّة للمتلقِّي؛ يقول عن الأسلوب الحكيم: "وإنَّ هذا الأسلوب الحكيم لربَّما صادف المقام فحرَّك من نشاط السَّامع ما سلبه حكم الوقور، وأبرزه في معرض المسحور، وهل ألان شكيمة الحجاج لذلك الخارجي، وسلّ سخيمته، حتَّى آثر أن يحسن على أن يسيء، غير أن سحره بهذا الأسلوب؛ إذ توعده الحجَّاج بالقيد، في قوله: لأحملنَّك على الأدهم، فقال متغابيًا: مثل الأمير يحمل على الأدهم والأشهب، مبرزًا وعيده في معرض الوعد، متوصِّلًا أن يريه بألطف وجه أن أمرًا مثله في مسند الإمرة المطاعة، خليق بأن يصْفَدَ لا أن يَصْفَدَ، وأن يَعِدَ لا أن يُوعِد"[2]. بل إنَّ السّكاكي جعل التَّأثير السِّحري لهذه الأساليب رهنًا بتمتُّع المتلقِّي بقدراتٍ فنيَّةٍ وثقافيَّةٍ توازي قدرات المُبدِع؛ يقول: "وإنَّ هذا التَّركيب متى وقع موقعه، رفع شأن الكلام في باب البلاغة إلى حيث يناطح السّماك، وموقعه أن يصل من بليغٍ عالمٍ بجهات البلاغة، بصيرٍ بمقتضيات الأحوال، ساحرٍ في اقتضاب الكلام، ماهرٍ في أفانين السِّحر، إلى بليغٍ مثله مطَّلعٍ من كلِّ تركيب على حاق معناه وخصوص مستتبعاته"[3]. وعند ذلك تتحقق الوظيفة التَّأثيريَّة والتَّطهيريَّة معًا؛ يقول: "وهذا النَّوع متى وقع عند النّظار موقعه استهش الأنفس، وأنق الأسماع، وهزَّ القرائح، ونشط الأذهان"[4]. والفنان – كما يرى ابن الأثير – لا بدَّ من أن يمتلك قدرات فنيَّة خاصَّة تمكِّنه من ممارسة طقوسه السّحريَّة على المُتلقِّي، يقول: "ومن سبيل

1 مفتاح العلوم: السَّكَّاكيّ، 260.

2 السَّابق: 436.

3 مفتاح العلوم: 331.

4 السَّابق: 263.

المتصدِّي لهذا الفن –يعني الكتابة– أن يأخذ المعنى من الشِّعر، فيجعله مثل الإكسير في صناعة الكيمياء"[1]. لكن يبدو أنَّ المهارة الفنيَّة لا تكفي وحدها، فلا بدَّ معها من صدق الإحساس، فالمُبدِع فردٌ من أفراد المجتمع يشاركهم همومهم وآمالهم، وينطق عن خواطرهم بما لا يستطيعون أن يعبروا عنه بالفن الجميل، أو بما لا يستطيعون إدراكه من الأساس؛ لأنَّه فنَّان شديد الحساسية، ومن ثمَّ فيكون لكلامه وقعٌ كبيرٌ على المُتلقِّي الَّذي يهتمُّ بشعره؛ لأنَّه يجد فيه ذاته وآماله، دون شعر غيره من الشُّعراء الَّذين يفتقدون ذلك الإحساس، وتلك المقدرة الفنيَّة؛ يقول ابن الأثير "كنت سافرت إلى مصر سنة 596، ورأيت النَّاس مكبِّين على شعر أبي الطَّيِّب المتنبي، دون غيره، فسألت جماعةً من أدبائها عن سبب ذلك، فلم يذكروا لي في هذا شيئًا، ثمَّ إنِّي فاوضت عبد الرَّحمن بن عليّ البيسانيّ في هذا، فقال لي: "إنَّ أبا الطَّيِّب ينطق عن خواطر النَّاس". ولقد صدق فيما قال"[2]؛ لأنَّ المُبدِع الحقيقيَّ هو الَّذي "ينطق عن خاطرك بما لا تقدر أن تنطق به"[3]. والفنُّ الرَّاقي –عمومًا– يُحقِّق إلى جانب الوظيفة التَّأثيريَّة، غاياتٍ تربويَّةً وتطهيريَّةً، "فهو الَّذي يشجِّع، ويدعو إلى الإقدام، ويُسهر، ويحبِّب السّخاء إلى النَّفس، ويُضحك حتَّى يُلهي؛ وهذه قوًى سحريَّة، ومعانٍ بالإضافة إلى السّحر حيَّة...، فمن الواجب أن يسمَّى الصّنف من الشّعر الَّذي يخلب النُّفوس ويستفزُّها، ويثني

---

1 المثل السَّائر: ج1، 123.

2 الوشي المرقوم في حلِّ المنظوم، تصنيف الوزير ضياء الدِّين بن الأثير، مطبعة ثمرات الفنون، 1298، 10.

3 السَّابق: 11.

الأعطاف ويهزُّها باسم السِّحر"[1]. وقد استطاع بعض الشُّعراء التَّوصل إلى ما يشبه النِّظريَّة في التَّأثير السَّاحر للفنّ، وما يتبع ذلك من نتائج تطهيريَّة تظهر على المُتلقِّي، وبيان لدور المُتلقِّي في العمليَّة الإبداعيَّة، من هؤلاء أبو تمَّام، الَّذي يرى أنَّ شعره في ممدوحه هو السِّحر بعينه، يقول:

ولذاك شعري فيك قد سمعوا به   سِحرٌ وأشعاري لهم أشعار2

وقصيدة أبي تمَّامٍ يمكن أن تكون "سحراً حلالاً" فريد التَّأثير؛ يقول:

فـأين قصـائدٌ لـي فيـك تـأبى   وتـأنفُ أن أهـانَ وأن أذالا؟

مـن السِّـحر الحـلال لمجتنيـه   ولـم أرَ قبلهـا سـحرًا حـلالا[3]

ولكنَّ هذا السِّحر يمكن أن يكون إثمًا أيضًا يقتضي الذَّمَّ:

وعلمتَ إثمَ السِّحرِ حين ذممْتَهُ   وأراك متَّخذًا أداةَ السَّاحرِ

وينصح أبو تمام شاعرًا من أصدقائه، وهو عليّ بن الجهم، بأن يدخل أماديحه في قصائد تماثل في تأثيرها تأثير الرُّقى، لكي يجذب أسرة إدريس بن بدر، فيقول:

وخذهم بالرُّقى إنَّ المهارى   يُهيِّجُهاعلى السَّيرِ الحُـداءُ5

---

1 السِّحر والشِّعر: لسان الدِّين بن الخطيب، 10، نقلاً عن تاريخ النَّقد الادبيّ عند العرب، د. إحسان عبَّاس، 640، 642.

2 ديوان أبي تمَّام: م2، 182.

3 السَّابق: م4, 482.

4 السَّابق: م4، 209.

5 السابق: م4، 440.

والشِّعر زيادةٌ على ذلك تركيبٌ كيميائيٌّ عند أبي تمام:

فإمَّا جاز منِّي الشِّعرُ فيهـــم   وإمَّـــا جـــازَ منـــــك الكيميـاءُ

هذا التَّركيب الكيميائيُّ يقلب حقائق الأشياء، ويبدِّل طبائع الأمور:

"يرى حكمةً ما فيه وهو فكاهةٌ   ويقضي بما يقضي به وهو ظالـمُ"[1].

بل إنَّ التَّأثير السَّاحر للإنتاج يتحوَّل عند أبي تمَّام إلى نوعٍ من التَّطهير، يستطيع بفتنته أن يزيل الشَّرَّ والحقد من القلوب؛ يقول:

كرُقى الأساودِ والأراقمِ طالما   نزعتْ حُمَاتِ سخـــــائمٍ وحقودِ[2]

لكن يبقى تساؤل عند أبي تمَّام بعد ذلك هو: مَن السَّاحر الحقيقيُّ، المُبدِع الَّذي يمتلك قدرات فنيَّة خاصَّة، أو المُتلقِّي الَّذي أغرى المُبدِع باستخدام ذلك اللَّفظ؟!؛ يقول:

يا ساحرَ اللَّفظِ على أنَّ مَن   أغراكَ باللَّفظِ هـــو السَّـاحرُ[3]

والشِّعر عند القاضي الجُرجانيِّ، لا بدَّ أن يؤثر في المُتلقِّي، ويُحقِّق غايته التَّطهيريَّة؛ يقول:

وما الشِّعر إلَّا ما استفزَّ   وأطرب مشتاقًا وأرضى مغاضبا[4].

ممدَّحًا

---

1 نقلًا عن أسرار البلاغة: عبد القاهر الجُرجانيّ، 343. وقد ذكر محقِّق الكتاب أنَّ البيت لأبي تمَّام، لكن لم أعثر عليه في ديوانه.

2 ديوان أبي تمَّام، م1، 399. وحمات: ج حُمَة: وهو السّمّ والأساود, والأراقم: الأفاعي.

3 ديوان أبي تمَّام: 352. وانظر نظريَّة أبي تمَّام في النَّقد الشِّعريّ، د. فهد عكَّام، الموقف الأدبيّ، تشرين الأوَّل. 1982.

4 نقلًا عن يتيمة الدَّهر: ج 4، 21.

أمَّا المعرّيّ، فيرى أنَّ الشِّعر الَّذي لا يحرِّك المُتلقِّي، ليس جديرًا بأن يقال له شعر، يقول:

إذا الشِّعر لم يهززكَ عند سماعِهِ فليس حريًّا أن يقال له شعر"[1].

ويشير ابن سُكَّرة إلى الخاصيَّة السِّحريَّة للشِّعر، وقدرته على قلب حقائق الأشياء؛ فيقول:

" والشِّعر نارٌ بلا دُخانٍ وللقوافي رُقًى لطيفةْ

لو هُجِيَ المسكُ، وهو أهلٌ لكلِّ مدحٍ، لصار جيفةْ

كم من ثقيلِ المحلِّ سامٍ هَوت به أحرفٌ خفيفةْ"[2].

ويبدو أنَّه يقصد بعبارته (وللقوافي رقًى لطيفة) إلى ذلك الإيقاع المتكرِّر للقافيَّة، وما يحدثه من تأثيرٍ في المُتلقِّي، كتأثير الرُّقى، من حيث هي تراتيل متكرِّرةٌ على نغمٍ واحدٍ. بقي أن نشير إلى أمرٍ مهمٍّ، وهو أنَّ المُبدِع حتَّى يؤثِّر في المُتلقِّي يحتاج إلى تلطُّفٍ في اختيار الألفاظ والمعاني المناسبة، وفي صياغة الأسلوب، ومعرفة الجهة الَّتي ينبغي أن يدخل بها إلى المُتلقِّي. وهذا والسُّؤال الَّذي يطرح نفسه هنا هو: أنَّ هذا التَّلطُّف إن صحَّ التَّلطُّف إن صحَّ للعرب المحدثين بسبب تحضُّرهم تأثُّرهم بالبيئة الجديدة واندماجهم في حضارات الأمم المجاورة، فكيف يصحُّ للعرب القدماء "وهم البدو

---

1 نقلًا عن كتاب: دفاع عن أبي العلاء المعريّ، د. عبد المعين الملوحي، دار الكنوز الأدبيَّة، بيروت، ط2، 1994، 127.

2 نقلًا عن أسرار البلاغة: 344.

المعروفون بالخشونة والشِّدَّة، مع شظف العيش، وبذاذة المظهر"[1]؟! يجيبنا ابن جنِّي على هذا السُّؤال المحيِّر، فيقول: "وممَّا يدلُّك على لطف القوم ورِقَّتهم، مع تبذلهم وبذاذة ظواهرهم، مدحهم بالسّباطة والرّشاقة، وذمّهم بضدّها من الغلظة والغباوة... وكلام العرب لمن عرفه وتدرَّب بطريقها فيه، جارٍ مجرى السِّحر لُطفاً، وإن جسا عنه أكثر من ترى وجفا"[2]. فالرّقة واللّطف –كما يبدو من نصّ ابن جنِّي– سمةٌ عامَّةٌ للمُبدِع العربيِّ، ولأساليب العرب وطرقهم في تناول المعاني والتَّعبير عنها، حتَّى إنَّ " البدوي البادي كان يأتي بالسِّحر الحلال، إن قال شعرًا أو تكلَّم نثرًا"[3]. وإذا كان رسول الله ε يعتقد هذا في ألفاظ هؤلاء القوم، الَّتي جُعلت مصايد وأشراكاً للقلوب، وسببًا وسُلَّمًا إلى تحصيل المطلوب فما ظنُّك بمَّن هو دونه في الفصاحة والبلاغة؟![4].

---

1 الخصائص: لأبي الفتح عثمان بن جنِّي، حقَّقه: محمَّد عليّ النَّجَّار، دار الهدى للطِّباعة والنَّشر، بيروت، ط2، بلا تاريخ، ج1، 79.

2 الخصائص: ج1، 205.

3 المثل السَّائر: ابن الأثير، ج3، 3.

4 الخصائص: ابن جنِّي، ج1، 220.

ب- أسلوبيَّة التَّأثُّر (فتنة المُتلقِّي):

الفنُّ هو قبل كلِّ شيءٍ تعبيرٌ عن ذات المُبدِع، وعن حساسيَّته بالوجود وبالكون من حوله، وبما أنَّ الفنَّان يعيش في مجتمعٍ وبيئةٍ معيَّنةٍ، فإنَّه يشارك الآخرين مشاعرهم وأحاسيسهم، ويشاركونه هم بالمثل، ولكن متى خرج المُبدِع عن ذلك إلى أن يكون بوقًا للمتلقِّي، بعيدًا عن ذاته وشجونه، فإنَّه يكون قد خرج من إطار الفنِّ، يقول الجاحظ: "لا خير في المتكلِّم إذا كان كلامه لمن شهده دون نفسه"[1]. والمُبدِع متى فرَّط في ذاته وانقاد لأهوائه يفعل أيَّ شيءٍ في سبيل إرضاء المُتلقِّي، من زور، وخداعٍ، ومن ثمَّ فحاجته تكون إلى السَّامع أكثر من حاجة السَّامع إليه؛ يقول الجاحظ عن قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾[2]: فمن الخصال الَّتي ذمَّهم بها تكلُّف الصَّنعة، والخروج إلى المباهاة، والتَّشاغل عن كثيرٍ من الطَّاعة، ومناسبة أصحاب التَّشديق. ومن كان كذلك كان أشدَّ افتقارًا إلى السَّامع من السَّامع إليه، لشغفه أن يُذكَر في البلغاء، وصبابته باللَّحاق بالشُّعراء، ومن كان كذلك غلبت عليه المنافسة والمغالبة، وولَّد ذلك في قلبه شِدَّة الحميَّة، وحبَّ المجاذبة. ومَن سَخُفَ هذا السُّخف، وغلب الشَّيطانُ عليه هذه الغلبةَ، كانت حالة داعيةً إلى قول الزّور، والفخر بالكذب، وصرف الرَّغبة إلى النَّاس، والإفراط في مديح مَن أعطاه، وذمّ مَن منعه"[3]. فالجاحظ يرى أنَّ الفنَّ رسالةٌ، ولا يجوز للفنَّان أن يفرِّط في رسالته هذه مهما

1 البيان والتَّبيين: الجاحظ، ج1، 114.

2 الشُّعراء: الآية (26).

3 السَّابق: ج4، 29.

كانت ظروفه، لكن يبدو أنَّ بعض المُبدِعين نتيجة ظروفهم الماديَّة الصَّعبة قد تخلّوا عن رسالة الفنِّ هذه، وخضعوا لرغبات المُتلقِّي في الابتذال الفنِّيِّ، وسخف الإنتاج، يقول ابن الرُّومّيّ:

"لا تلحنــــي فـــي المنطـــق السَّـــخيف

فـــــإنَّني فـــــي حالـــــة اللّهيـــــف

وأحـــوج النَّـــاس إلـــى رغيـــف"[1].

ويعلِّل ابن الحجَّاج سخفه ومجونه في شعره بقوله:

لــو جـدَّ شــعري رأيــت فيــه كواكب اللّيل كيف تســري

وإنَّمــــا هزلــــه مجــــونٌ يمشي به في المعاش أمري"[2]

ويبدو أنَّ هذا السُّخف والمجون والابتذال في الفنِّ سببه أيضًا، فساد الذَّائقة لدى المُتلقِّي، ومن ثمَّ فقد كان المُبدِع يساير هذه الذَّائقة؛ ليُحقِّق لنفسه الانتشار والمكانة الاجتماعيَّة؛ يقول صاحب معجم الأدباء عن ابن الحجَّاج هذا: "يدخل شعره في عشرة مجلَّدات، أكثره هزلٌ مشوبٌ بألفاظ المكدين والخلديين الشّطَّار، ولكنَّه يسمعه أهل الأدب على علاته ويتفكهون بثمراته، ويستملحون بنات صدره المتهتِّكات، ولا يستثقلون حركاتهن لخفَّتها، وإن بلغت في الخفَّة غاية الغايات... مدح الملوك والأمراء والوزراء والرُّؤساء، لم يخل شعره فيهم، مع هيبة المقام، من هزل وخلاعة، ولم يعدوه مع ذلك

---

1 معجم الأدباء: ياقوت الحموي، نقلًا عن بدائع الحكمة "فصول في علم الجمال والنَّقد": د. عبد الكريم اليافي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1999، 355.

2 نقلًا عن بدائع الحكمة "فصول في علم الجمال والنَّقد": د. عبد الكريم اليافي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1999، 355.

من الشَّناعة، وكان عندهم مقبولًا مسموعًا، غالي المهر والسِّعر، وكان يتحكَّم على الأكابر والرُّؤساء بخلاعته، ولا يحجب عن الأمراء والوزراء مع سخافته... وناهيك برجلٍ يصف نفسه بمثل قوله:

رجلٌ يدَّعي النُّبوَّة في السُّخ | فِ ومَن ذا يشكُّ في الأنبياء
جاء بالمعجزات يدعو إليها | فأجيبوا يا معشر السُّخفاء"[1].

صحيحٌ أنَّ المُتلقِّي قد يحتاج إلى السَّخيف في بعض الأحيان، كما يقول الجاحظ: "وقد يحتاج إلى السّخيف في بعض المواضع، وربَّما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشَّريف الكريم من المعاني"[2]، لكن ليس إلى هذه الدَّرجة من السَّخافة!. ولعلَّ هذا ما دفع المُبدِعين إلى ترك الحياة السِّياسيَّة والاجتماعيَّة، والانعزال عن النَّاس، حفاظًا على ذواتهم وفنِّهم، وحرصًا منهم على رسالة الفنِّ، من أن تشوبها شائبة؛ يقول أحد هؤلاء الشعراء:

"أَنِسْتُ بوحدتي ولزمتُ بيتي | فطاب الأنسُ لي وصفا السُّرورُ
وأدَّبني زماني فلا أبالي | بأنِّــي لا أزار ولا أزور
ولست بسائلٍ ما عشت يومًا | أسار الجندُ أم ركب الأميرُ"[3].

وربَّما يكون انسياق المُبدِع وراء رغبات المُتلقِّي، تحقيقًا لمصالح شخصيَّةٍ، سببًا لتراجع مكانته، ومن ثمَّ تراجع قيمة الفنِّ الَّذي يمارسه؛ يقول الجاحظ: "فلَّما كثر الشِّعر والشُّعراء، واتخذوا الشِّعر مكسبةً، ورحلوا إلى السُّوقة، وتسرَّعوا إلى أعراض النَّاس،

---

1 معجم الأدباء، نقلًا عن المرجع السَّابق: 355.

2 البيان والتَّبيين: ج1، 165.

3 نقلًا عن بدائع الحكمة: 37.

صار الخطيب عندهم فوق الشَّاعر، وكذلك قال الأوَّل: "الشِّعر أدنى مروءة السَّرِيِّ، وأسرى مروءة الدَّنِيِّ"[1].

1 البيان والتَّبيين: ج1، 241.

الباب الثَّاني

المصطلح والظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب

الفصل الأوَّل:

المصطلح في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب

الفصل الثَّاني:

الظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب

أ- الأسلوب بصمة المُبدِع.

ب- الأسلوب انعكاسٌ للمُبدِع.

ج- الأسلوب انتقاءٌ أو اختيارٌ يدلُّ على صاحبه.

الباب الثَّاني

المصطلح والظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب

الفصل الأوَّل:

المصطلح في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب

لا شكَّ أنَّ استخدام الإنسان لمصطلحاتٍ تعبّر عن ابتكاره وتفرُّده، قد بدأ عندما بدأ وعيه بذاته يتحدَّد، من حيث هو إنسانٌ منتجٌ، ومن حيث إنَّ إنتاجه هذا هو إضافةٌ إلى الوجود، تحمل ملامح صاحبها، وتبيّن خصوصيَّته وتميُّزه؛ يقول غيورغي غاتشف: "وهكذا، ما إن بدأ إنتاج الأشياء، حتَّى بدأ أيضًا إنتاج الأفكار، ... فالإنسان يبدأ حين ينتج؛ أي حين يضيف شيئًا إلى الوجود"[1]. ويبدو أنَّ هذه المصطلحات تعدَّدت، وتنوَّعت، نتيجة التَّطوُّر الحاصل في تفكير الإنسان، وفي انتقاله من مرحلةٍ إلى أخرى من مراحل حياته المعيشة. بدايةً كنَّا نجد مصطلح "الفنَّان السَّاحر" "shamanismattist"؛ "إذ إنَّ الطُّقوس السِّحريَّة تحوَّلت إلى شعائر دينيَّةٍ، وفي النهاية تحوَّل السِّحر نفسه إلى الفنِّ"[2]. وفي هذه المرحلة استخدم المصطلح تعبيرًا عن تميُّز الفنَّان عن غيره من النَّاس، بما يمتلك من قدراتٍ تأثيريَّةٍ خارقةٍ، تجذب إليه النَّاس، وتجعلهم ينصاعون لأحكامه. ووسيلته إلى ذلك اللُّغة الإيقاعيَّة الَّتي يلقيها في مجوعةٍ من الرُّقى والتَّعاويذ. ومع قصيدة هوراس: أنا شيَّدت تمثالًا، حدث انقلابٌ جذريٌّ "انتقل

---

1 الوعي والفنّ "دراسة في تاريخ الصُّورة الفنّيَّة": غيورغي غاتشف، ترجمة: د. نوفل نيوف، مراجعة: د. سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، العدد (146)، شباط، 1990، 28.

2 ضرورة الفنّ: إرنست فيشر، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، 1998، 55.

بالإبداع من اليونان الكلاسيكيَّة إلى روما؛ إذ في اليونان الكلاسيكيَّة، بدءًا من هوميروس وحتَّى نهاية القرن الخامس قبل الميلاد، كان النَّشاط الفنِّيُّ مسألةً تخصُّ الدَّولة، وكانت الذَّات في هذا النَّشاط هي دولة المدينة... وأمَّا في روما، فقد أصبح فرديًا، وكانت الذَّات في هذا الفنِّ أمرًا خاصًّا، وصار تعبيرًا ذاتيًّا عن الفرد المنعزل"[1]. فكان مصطلح مبدع "Poietes" بما يحمل من دلالات التَّفرُّد والتَّميُّز، والابتكار والاختراع ردَّة فعل على مفهومي "الطَّبيعة" و"المحاكاة" اليونانيين، واستبدلهما بمفهومي "الفرد" و"الخلق"؛ ذلك أنَّ " ما يميِّز المُبدِع عن غيره من ممارسي الفنون والعلوم – عندهم[2]– أنَّه لا يحاكي أشياء موجودةً فعلًا، أو ما يمثِّلها أو يعبِّر عنها، أو يعرضها، إنَّه يبتكر أشياء جديدةً"[3]. وجاءت الرّومانسيَّة لتؤكِّد أهميَّة الفرد المُبدِع، وتعلي من شأنه، حتَّى إنَّها عدَّت الشَّاعر المقتدر مثل الإله نفسه، يخلق ما لم يكن من قبل[4]. فكان مصطلح "عبقري genius" للدّلالة على شخصٍ موهوبٍ يتمتَّع بقوًى فائقةٍ[5]. والحقُّ أنَّ الرّومانسيَّة بقدر ما رفعت من شأن الفرد، قلَّلت من جهده وإنتاجه؛ لأنَّها رأت أنَّ هذا الإنتاج يتنزَّل عليه من قوًى خفيَّةٍ، فألغت بذلك قدرات المُبدِع، ومقصديَّته، فجاءت "نظريَّة الإنتاج" لتنفي مفاهيم "الإلهام" و"الوحي" و"الخلق" و"العبقريَّة"، رابطةً

1 الوعي والفنّ: 113.

2 أي عند الإغريق.

3 مناهج النَّقد الأدبيّ بين النَّظريَّة والتَّطبيق، ترجمة: د. محمَّد يوسف نجم، مراجعة: د. إحسان عبَّاس، دار صادر، بيروت، 1967، 94.

4 دليل النَّاقد الأدبيّ: د. ميجان الرويلي، د. سعد البازغي، المركز الثَّقافيّ العربيّ، ط2، 2000، 152.

5 البعقريَّة (تاريخ الفكرة)، تحرير: بنيلوبي مري، ترجمة: محمَّد عبد الواحد محمَّد، مراجعة: د. عبد الغفَّار مكاوي، عالم المعرفة، الكويت، العدد (208)، نيسان 1999. 14.

الإنتاج "بمنتجه" أو"مؤلّفه"، ومؤكِّدة أنَّ الفنَّان يعاني ويتعب في إبداعه، حتَّى يخرجه في أحسن صورةٍ، وعلى قَدْر جهده يكون إبداعه مصقولًا ومؤثِّرًا. أمَّا مصطلح "مؤلِّف authot" فهو مصطلحٌ حديث النَّشأة، وهو من غير شكٍّ، منتوجٌ من منتوجات المجتمع الغربيّ، "فالمجتمع خرج من القرون الوسطى، معضداً بالتَّجربة الإنكليزيَّة، والعقلانيَّة الفرنسيَّة، والإيمان الشَّخصيّ بحركة الإصلاح، قد اكتشف الشَّخص الإنسانيّ"، وإنَّه لمن المنطقيّ، إذن، أن يعقد المذهب الوضعيّ في مادَّة الأدب، أهميَّة عظمى على "شخصيَّة" المؤلِّف، فهذا المذهب هو خلاصة الإيديولوجيَّة الرَّأسماليَّة، ومحطّ غايتها"[1]. وفي القرن العشرين، ونتيجة لتطوُّر الدِّراسات اللُّغويَّة، فقد تمَّ التَّركيز على اللُّغة وكيفيَّة عملها ودلالاتها، ومع تطوُّر النَّهج البنيويِّ، ودعوته إلى محاربة المذهب "الإنسانيّ"، ومع شيوع الطَّرح ما بعد البنيويِّ، خرج المؤلِّف من دائرة اهتمام الدِّراسات النَّقديَّة، وقطع حبل السُّرَّة الَّذي يربط بين الأثر ومؤلِّفه، وأصبح الأثر نظامًا رمزيًّا مستقلًّا تمامًا ومتحرِّرًا من ضغوط "القصد"[2]. والحقُّ أنَّ هذا التَّحوُّل سببه أنَّ تركيز المناهج التَّاريخيَّة على المؤلِّف وحياته، كان أكثر من تركيزها، على النَّصِّ وأدبيَّته، لذلك حدثت تلك الثَّورة على المؤلِّف في الدِّراسات النَّقديَّة، لكنَّها ثورةٌ مبالغٌ فيها؛ لأنَّ الجمع المنهجيَّ لأدوات التَّعبير وترتيبها، لا يكفي لتحديد "الأدبيَّة، ولا الوصول إلى خصوصيَّة الأدب؛ الَّذي جرَّد بمبالغةٍ من كلِّ أعراض الطَّابع الأيديولوجيّ والنَّفسيّ والتَّاريخيّ

---

1 موت المؤلف، ضمن الأعمال الكاملة (نقد وحقيقة): رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ، بيروت، ط1، 16.

2 النَّقد الأدبيّ: روجيه فايول، ضمن كتاب "الأدب والأنواع الأدبيَّة" لنخبة من الأساتذة، ترجمة طاهر حجار، دار طلاس، ط1، 1985، 90.

والاجتماعيّ"[1]. لذلك كان لا بدَّ من محاولاتٍ توفيقيَّةٍ تعيد للمؤلِّف ومقاصده مكانتهما في الدِّراسات النَّقديَّة، مع التَّركيز على النَّصِ وأدبيَّته، من خلال مناهج تتَّسم بالعلميَّة والموضوعيَّة. وربَّما تكون دراسة ليوسبيتزر للأسلوب محاولةً ناجحةً للتَّوفيق بين النَّقد الشَّكليّ؛ الَّذي ينصبُّ على اللُّغة بعيدًا عن أيّ شيءٍ خارجها، وبين المناهج التَّاريخيَّة الَّتي تركِّز على المؤلِّف أكثر، وتحاول اكتشافه، بعيدًا عن اللُّغة. وتقوم محاولة سبيتزر على الانطلاق من اللُّغة بحثًا عن المؤلِّف؛ إذ إنَّه "اتَّجه نجو ترجمةٍ بنيويَّةٍ للآثار الأدبيَّة، بعد أن حدَّد منهجًا للأسلوب تحت تأثير فرويد، فمن ملاحظة الأسلوب يستنتج "سيرة للرّوح"، أو يمكن التَّوصُّل إلى "الأسطورة الشَّخصيَّة والسِّريَّة للكاتب"[2]. وهذا يعني أنَّ حضور المُبدِع سيكون من خلال اللُّغة، واكتشاف مقاصده الواعية أو غير الواعية، سيكون من خلالها أيضًا؛ أي أنَّ الانطلاق سيكون من الدَّاخل نحو الخارج، وليس العكس، كما فعلت المناهج التَّحليليَّة؛ الَّتي ركزت على الخارج، وأهملت الدَّاخل. وربَّما تكون المناهج الإحصائيَّة من أكثر الأدوات فعاليَّةً في هذا التَّحليل، بما تتميَّز به من موضوعيَّةٍ وضبطٍ، وقد أدَّى حضور المؤلِّف في النَّقد المعاصر إلى ضرورة أن تعود المصطلحات الَّتي تتَّصل به؛ من ذلك مصطلح "قصد" الَّذي أدَّى غيابه "إلى تصلُّب النَّصِ إلى محض سطحٍ يمنع التَّحليل الأسلوبيّ من النَّفاذ إلى ما وراء المظاهر الحسّيَّة، لإدراك الصراع مع المعنى الَّذي يجب أن يفسِّره النَّقد كلّه... ويعود الإخفاق الجزئيّ للشّكلانيَّة الأمريكيَّة؛ الَّتي لم تنتج أعمالًا تحظى بالجاذبيَّة إلى افتقادها الوعي بالبنية

1 السَّابق: النَّقد الأدبيّ، روجيه فايول، 92.

2 السَّابق: 89، 90.

القصديَّة للشَّكل الأدبيِّ"[1]. وقد أكَّد بعض النُّقَّاد أهميَّة مبدأ القصديَّة في العمليَّة الإبداعيَّة، من حيث هي عمليَّةٌ تنتج عن إرادة المُبدِع؛ الَّتي تعطي العمل الأدبيَّ شكله الفريد والمميَّز؛ يقول جورج بوليه: "القوَّة الإبداعيَّة الجامحة للخيال تنتج عن الفعل الصَّريح لإرادتنا؛ الَّتي تفرض قانونها وشكلها الفريد على العالم الشِّعريِّ"[2]. وذهب كراهم إلى أنَّ اختيار المادَّة وطلبها، يتأثَّر بشكلٍ عميقٍ بمقاصد المُبدِع، الَّتي من الواضح أنَّ أيَّ تحليلٍ أسلوبيٍّ، سيبتعد عن الطَّريق الصَّحيح، إذا لم يأخذها بعين الاعتبار[3]. وهكذا، فقد كانت الدَّعوات محاولةً لتأكيد حضور المُبدِع في العمليَّة النَّقديَّة، بعد أن تبيَّن الخطأ الَّذي ارتكبه النُّقَّاد، حينما أخرجوا المُبدِع من أطرهم النَّقديَّة، وتعاملوا مع العمل الإبداعيِّ بعيدًا عن منتجه.

1 العمى والبصيرة: (مقالات في بلاغة النَّقد المعاصر)، تأليف: بول دي مان، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثَّقافيّ، الإمارات العربيَّة المتَّحدة، ج1، 1995، 52.

2 السَّابق: 60.

3 الأسلوب والأسلوبيَّة: كراهم هاف، ترجمة: كاظم سعد الدِّين، دار آفاق عربيَّة، العراق، 1985، 89.

الفصل الثَّاني

الظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب

ثمَّة منحًى في الدِّراسات الأسلوبيَّة، يقوم على ربط الإنتاج بمنتجه، وهو ما اصطلح على تسميته بـ "أسلوبيَّة الإنتاج". يبدو أنَّ تناول القدماء والمحدثين لهذا النَّوع من الدِّراسات، قد تباين بحَسَب فهمهم وتفسيرهم لمصطلح "أسلوب"[1]. لكنَّ ما يجمع بين هذه الدِّراسات، هو حضور المُبدِع في كلِّ منها، وإن اختلف النُّقَّاد في تناولهم، وفهمهم لهذا الحضور، وتفاوتت مناهجهم قربًا من المنهج العلميِّ السَّليم، أو بعدًا عنه. كلُّ ذلك كان رهنًا بالتَّطوُّرات الَّتي حدثت في مختلف العلوم والفنون، والَّتي انعكست على الدِّراسات الأدبيَّة إيجابًا، أو سلبًا. ويمكن للباحث التَّمييز بين ثلاثة اتجاهاتٍ في تناول الأسلوب، كان للمُبدِع حضورٌ في كلِّ منها، وإن اختلفت آليات هذا الحضور باختلاف نظرة هذه الاتِّجاهات للأسلوب، وهي:

أ- الأسلوب بصمة المُبدِع.

ب- الأسلوب انعكاسٌ للمُبدِع.

ج- الأسلوب انتقاءٌ أو اختيارٌ يدلُّ على صاحبه.

---

1 تعني كلمة Style "طريقة شخصيَّة في التَّعبير"، وهي مأخوذةٌ من Stylus وتعني في الأصل "أداة تستخدم في الكتابة على ألواحٍ من الشَّمع".

انظر في ذلك:

Dictiouary of Literms, Coles publishin Gcompany Limited, Canada, 1980, 194.

أ- الأسلوب بصمة المُبدِع:

يرى أصحاب هذا الاتِّجاه أنَّ الأسلوب يختلف باختلاف المُبدِعين؛ لأنَّ لكلِّ مبدعٍ تكوينه الخاصَّ الَّذي لا يمكن أن يتشابه مع غيره من المُبدِعين، صحيحٌ أنَّهم جميعًا ينهلون من رصيدٍ مشتركٍ من اللُّغة الموروثة، إلَّا أنَّ كلَّ مبدعٍ يستخدم رصيده اللُّغويَّ بشكلٍ مختلفٍ عن غيره من المُبدِعين، وذلك الاختلاف يعود إلى عدَّة أسباب؛ من أهمِّها: "المزاج الفرديُّ، والنَّشأة، والحرفة، والبيئة"[1]. يضاف إلى ذلك ما يتمتَّع به كلُّ مبدعٍ من حساسيَّةٍ متميّزةٍ تجاه اللُّغة، الأمر الَّذي يجعل من المستحيل للأساليب أن تتشابه؛ لأنَّ المُبدِع يكتب بدمه[2]؛ أي بكلِّ طاقته العقليَّة والعاطفيَّة. ومن ثمَّ يعرف أصحاب هذا الاتِّجاه الأسلوب بأنَّه: "التَّفكير باللُّغة"[3]، أو بأنَّه "الرَّجل ذاته"[4]، ممَّا يعني أنَّ هنالك أساليب، بقدر ما هنالك من مبدعين. ويبدو أنَّ هذه النَّظرة المتميَّزة للمُبدِع، من حيث هو إنسانٌ متفرِّدٌ، جعلته يحرص كلَّ الحرص على أن يمتلك لغته امتلاكًا شخصيًّا كاملًا، ويتحمَّل مسؤوليَّةً واحدةً عن كلِّ لحظةٍ من لحظاتها، ويخضعها كلّها

---

1 دور الكلمة في اللُّغة: ستيفن أولمان، ترجمه وقدَّم له وعلَّق عليه: د. كمال بشر، دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، ط2، 1997، 40.

2 الأسلوبيَّة علم وتاريخ: فيتور مانويل، ترجمة وتقديم: سليمان العطار، فصول م1، ج1، العدد الثَّاني، يناير، 1981، 112.

3 المدخل في النَّقد الأدبيّ: نجيب فايق أندراوس، 51.

4 مقال في الأسلوب: جورج بوفون، ترجمة: د. أحمد درويش، ضمن كتاب النَّصّ البلاغيّ في التُّراث العربيّ والأوربيّ، مكتبة النَّصر، القاهرة، بلا تاريخ، 191.

لمقاصده وغاياته[1]؛ لأنَّ أيَّ تداخلٍ مع غيره من المُبدِعين، سيفقده أصالته، وسيكون عرضةً للاتِّهام من قبل أقرانه من المُبدِعين. ومن ثمَّ فقد أصبح الإبداع يقاس بمقدار ما فيه من ابتكارٍ وجدَّةٍ وتفرُّدٍ، وخروجٍ عن المألوف والمتعارف؛ يقول جان برتليمي: "وهكذا أصبحت الأصالة حاجةً ومطلبًا وهدفًا، بدلًا من أن تكون علامةً لا شعوريَّةً للعبقريَّة، فليس الأمر أن يكتب الكاتب جيِّدًا، أو أن يرسم المصوِّر جيِّدًا، بل أن يوضح الفرق بينه وبين غيره؛ إذ لم يعد الفنَّان يريد أو يستطيع أن يكون منفِّذًا ماهرًا، أو حتَّى موهوبًا، لشكلٍ ما سبق أن عرفه النَّاس، بل إنِّه يريد أن يقدِّم تعريفًا للجمال لا ينتظره أو يتوقَّعه أحدٌ، ويريد أن يكون له أسلوبه هو، وطريقته هو، وعالمه هو الَّذي لا يشبه أيَّ عالمٍ آخر"[2]. بل إنَّ الاختراع –هنا– يصبح صفةً ثانويَّةً؛ لأنَّ المطلوب من المُبدِع ليس أن يخترع فقط، بل أن يُضفِي على اختراعه، أو على اختراعات الآخرين، معالم النّدرة والقرابة؛ الَّتي تبيِّن براعة المُبدِع في صنعته ومقدرته الفنيَّة على التَّحويل والتَّبديل، والتَّفنُّن في الصِّياغة؛ يقول برتليمي: "إنَّ الاختراع في الفنِّ صفةٌ ثانويَّة، لكن النَّادر هو هذا العبقريُّ الَّذي يكتشف اختراعات الآخرين، ويُضفِي عليها الحياة، وما فكرة الواحد إلَّا فكرة الجميع، وهي مادَّةٌ تمرُّ بلا انقطاعٍ في عقول الكثرة الغالبة وتهزُّها، فإذا ما استقبلها آخر النَّاس، وأفاد ممَّا تمَّ فيها من أعمالٍ، ثمَّ فرض عليها صيغته هو، تمكَّن من أن يُضفِي عليها "اسمه هو"[3]. فالمُتلقِّي يتوقَّع من المُبدِع كلَّ ما هو جديدٌ

---

1 الكلمة في الرِّواية: ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثَّقافة، دمشق، 1988، 56.

2 بحث في علم الجمال: جان برتليمي، ترجمة: د. أنور عبد العزيز، مراجعة: د. نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970، 55.

3 السَّابق: 64.

وأصيلٌ، ويكون ذلك باستخدام أدواتٍ جديدةٍ، يقول والتر: "يتوقَّع من بديهة الشَّاعر أن تكون قادرةً على أن تولِّد ممَّا قد فكَّر فيه الآخرون –غالبًا– شيئًا يراه القرَّاء، كأنَّه لم يعبّر عنه أبدًا بهذه الجودة، فطريقة قول الحقيقة المعروفة، ينبغي أن تكون أصيلةً"[1]. ومن ثمَّ يقال في الأسلوب بأنَّه "أوصاف الخطاب الأكثر خصوصيَّةً، والأكثر صعوبةً، والأكثر ندرةً، والَّتي تسجِّل عبقريَّة، أو موهبة الكاتب، أو المتكلِّم[2]. بل إنَّ الأسلوب أصبح يمثِّل كلَّ العنصر الخلَّاق للُّغة[3]، وهو خاصَّةٌ من خواصّ الفرد، يعكس أصالته وتفرُّده؛ الَّذي يقاس بمدى خروجه عن المألوف والمتوقَّع[4]. وبذلك تصبح اللُّغة –كما يقول سوسير– مجموعةً من البصمات[5]؛ الَّتي تختلف باختلاف الأفراد الَّذين يتفنَّنون في استخدامها، ونسجها وصوغها؛ فتخرج في أساليب متنوِّعة تحمل طابع أصحابها، وتوقيع كلِّ واحدٍ منهم، وعلى قدر دقَّة الصَّنعة، وغرابة النَّسج، يكون تفوُّق المُبدِع؛ يقول غيرو: "هكذا تكوَّنت فكرة فنٍّ وصنعةٍ، وما تستوجبه من تقانةٍ، أصبحنا سادتها، ما إن عرفت وعرف ما تحتاجه من عملٍ وصبرٍ وجهدٍ. وبهذا صار الأسلوب تعبيرًا عن عبقريَّةٍ فرديَّةٍ[6].

---

1 الشّفاهيَّة والكتابيَّة: 76.

2 الأسلوب والأسلوبيَّة: غيرو، 23.

3 السَّابق: 26.

4 الشّفاهيَّة والكتابيَّة: 76.

5 الأسلوب والأسلوبيَّة: غيرو، 90.

6 السَّابق: 23.

ب- الأسلوب انعكاسٌ للمُبدِع:

ينظر أصحاب هذا الاتِّجاه إلى الأسلوب على أنَّ تعبيرٌ عن الشَّخصيَّة الإنسانيَّة، إذ إنَّه يعكس فكر صاحبه، وينمُّ عن شخصيَّته وروحه. ويبدو أنَّ هذا الفهم للأسلوب عميق الجذور؛ إذ يرى أفلاطون أنَّ "الأسلوب شبيهٌ بالسِّمة الشَّخصيَّة"[1]، بينما يرى سينيك "أنَّ الخطاب سمة الرُّوح"[2]. ولم يتوقَّف النُّقَّاد عن رؤية العمل الأدبيِّ بوصفه انعكاسًا لمبدعه، لذلك راحوا يركزون على السِّيرة الشَّخصيَّة للكاتب، أو الشَّاعر، لكي يوازنوا بين المُبدِع وإبداعه في محاولةٍ لتأكيد أنَّ العمل الأدبيَّ ليس إلَّا تجسيدًا لحياة مبدعه وشخصيَّته. هذا ما نجده عند سانت بوف؛ الَّذي يرى أنَّ الأثر انعكاسٌ لشخصيَّة الكاتب، ودراسة السِّيرة تهدف إلى اكتشاف الواقع الَّذي اتَّخذه الكاتب نموذجًا، والإنتاج الَّذي صنعه[3]. ونجده عند "لانسون" الَّذي كان يلجأ إلى السِّريَّة، لكي يوازن بين المُبدِع الإنسان، وبين العمل الأدبيِّ من حيث هو انعكاسٌ لهذا المُبدِع. هكذا نظر إلى أعمال بودلير على أنَّها وليدة فشل الإنسان بودلير، وإلى أعمال فان غوخ على أنَّها وليدة جنونه، وإلى أعمال تشايكوفسكي على أنَّها وليدة نقائضه[4]. ومن ثمَّ أصبح

---

1 بيير غيرو: 23.

2 السَّابق: 23.

3 انظر النَّقد الأدبيّ والعلوم الإنسانيَّة: تأليف جان لوي كابانس، ترجمة: د. فهد عكَّام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1982، 12.

4 انظر درس السِّيميولوجيا: رولان بارت، ترجمة: عبد السَّلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنَّشر، ط2، 1986، 82.

الأسلوب تعبيرًا عن الشخصيَّة الفرديَّة "وما يعبِّر عنه الكاتب حقًّا هو طبعه وشخصيَّته العميقة، وما يفضِّله وما ينفر منه، ومظهره ونمط حياته، ونفوذه، واتِّزانه وحيويته وفتوره"[1]. والحقُّ أنَّ تعامل هذه المناهج مع النَّصِ الأدبيّ على هذا النَّحو، قد عرَّضها لانتقاداتٍ كثيرةٍ، لا سيَّما مع ظهور المناهج اللُّغويَّة؛ الَّتي ركزت على النَّصّ وأدبيَّته، بعيدًا عن أيِّ شيءٍ خارجه، لذلك كان لا بدَّ للخطاب القديم من تجديد أشكاله، بحيث يكون حضور المُبدِع في الدِّراسات النَّقديَّة ليس على حساب النَّصِّ وأدبيَّته؛ إذ إنَّه بدلًا من "استخدام الطرائق التَّاريخيَّة في اكتشاف المؤلِّف، يمكن من خلال دراسة وسائل التَّعبير عند الفنَّان أن نستنبط شخصيَّته ومقاصده"[2]. بحيث يكون الانطلاق من الدَّاخل نحو الخارج، وليس العكس، كما فعلت المناهج التَّحليليَّة والتَّاريخيَّة. وقد استطاع النَّقد المعاصر دراسة الأسلوب الفرديّ بأدواتٍ يحقُّ لها أن تدَّعي العلميَّة والموضوعيَّة، ومن تلك الدِّراسات دراسة ليوسبتيرز، الَّذي رأى أنَّ علم الأسلوب يجب أن يكون جسرًا بين اللُّغويات وتاريخ الأدب، ومن ثمَّ فالعمل الأدبيُّ هو مركز الانطلاق، فمن خلال رصد سماتٍ أسلوبيَّةٍ مميّزةٍ يمكن أن نميز نفسيَّة كاتبٍ ما، أو فترة بكاملها، ومن ثمَّ يكون تعريف الأسلوب حَسَب سبيتزر– تحوُّلٌ فرديٌّ بالقياس إلى المستوى العاديّ[3]. هذا التَّحوُّل الفرديُّ في الأسلوب هو عبارةٌ عن انحرافٍ أو انزياحٍ في بنية النَّصِّ اللُّغويّ،

---

1 دليل الدِّراسات الأدبيَّة: د. جوزيف شريم، المؤسَّسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، ط1، 1984، 61.

2 النَّقد الأدبيّ والعلوم الإنسانيَّة: 12.

3 انظر علم اللُّغة وتاريخ الأدب: ليوسبيتزر، ترجمة: د. شكري محمَّد عيَّاد، ضمن كتاب "اتجاهات البحث الأسلوبيّ"، أصدقاء الكتاب، الجيزة.، ط3، 1999، 61،60.

يعبّرُ من جانبٍ عن تفرُّد المُبدِع وخصوصيَّته، ولمساته الشَّخصيَّة. ومن جانبٍ آخر يكشف عن نفسيَّة المُبدِع، بل نفسيَّة العصر، ترجمة المُبدِع إلى شكلٍ لُغويّ؛ لأنَّ اللُّغة ليست إلَّا تبلورًا خارجيًّا لشكل داخليٍّ؛ يقول ليوسبيتزر: "إنَّ الانحراف الأسلوبيَّ الفرديَّ عن نهجٍ قياسيٍّ، لا بدَّ أن يكشف عن تحوُّلٍ في نفسيَّة العصر؛ تحوُّلٍ شعر به الكاتب، وأراد أن يترجمه إلى شكلٍ لُغويٍّ، ولا بدَّ أن يكون هذا الشَّكل جديدًا... ومن المسلَّم به أنَّ تحديد بداية تجديد لغويّ، يكون أسهل بالنِّسبة للكُتَّاب المعاصرين؛ لأنَّنا نعرف أساسهم اللُّغويَّ، أكثر ممَّا نعرف أساس الكتَّاب المتقدِّمين"[1]. ويتَّفق أمادو ألونصو، ودامنسو ألونصو، مع سبيتزر في أنَّ الأسلوب انحرافٌ يتَّصل بالخصائص النَّفسيَّة لمبدعٍ عبقريٍّ، وأنَّه شكلٌ متعمَّدٌ، يرتبط بالنِّيَّة الخلَّاقة عند المُبدِع[2]. والحقُّ أنَّ دراسة الأسلوب الفرديّ –كما رسمه سبيتزر ومَن تابعه من النُّقَّاد– يمكن أن تحقِّق نتائج غاية في الأهميَّة، لا سيَّما إذا تمَّت الإفادة من المناهج الإحصائيَّة في رصد الانزياحات، وقياسها، وتأويلها، لكن تبقى مشكلة تحديد مصطلح "الانزياح"، وما فيه من اختلافاتٍ بين النُّقَّاد.

1 السَّابق: 61.

2 انظر نظريَّة اللُّغة الأدبيَّة: تأليف: خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، ترجمة: د. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، بلا تاريخ، 31، 34.

جـ- الأسلوب اختيارٌ أو انتقاءٌ يدلُّ على صاحبه:

الفنُّ كلُّه قائمٌ على الاختيار والتَّرتيب لعددٍ من العناصر، وَفْقاً لضربٍ من التَّخطيط العقليّ؛ الَّذي تفرضه حالةٌ نفسيَّة معيَّنةٌ. واختيار الفنَّان لموضوعاته يكاد يكشف لنا عن طبيعته وشخصيَّته؛ إذ إنَّنا من الممكن أن نتعرَّف على الفنَّان من أسلوبه في اختيار موضوعاته وأدواته التَّعبيريَّة. بناءً على ذلك ينظر أصحاب هذا الاتِّجاه إلى الأسلوب على أنَّه "اختيار أفضل السُّبل الكلاميَّة للتَّعبير عن الموضوع المقرَّر"[1]. وهذا الاختيار تحكمه عدَّة اعتباراتٍ، بعضها يتعلَّق بالمُبدِع، وبعضها الآخر بالمُتلقِّي، إضافةً إلى ما يتَّصل منها بطبيعة الموضوع. أمَّا ما يتَّصل بالمُبدِع، فيرتبط بشخصيَّته ومزاجه، من حيث القوَّة والضَّعف، والشِّدَّة واللِّين، والرِّقَّة والغلظة... إلخ، وما لذلك من أثر في اختياره للدَّوال. وأمَّا ما يتعلَّق بالمُتلقِّي، فيتَّصل باختيار المُبدِع من الدَّوال ما يناسب حال المُتلقِّي ويُحقِّق الغاية الَّتي ينشدها المُبدِع منه. وأمَّا ما يتَّصل بالموضوع، فإنَّ طبيعة الموضوع تفرض على المُبدِع اختيار دوالّ معيَّنة؛ يقول كراهم في ذلك: "الاختيار يرتبط بالموضوع، والمناسبة أو المقام، وبطبيعة المؤلِّف ومزاجه"[2]. وهذا يعني أنَّ المُبدِع عندما يرسل إلى المُتلقِّي رسالةً، لا يكون هدفه مجرَّد التَّوصيل فقط، كما هو الحال عند المتكلِّم – بل يهدف أيضًا إلى تحقيق وظائف جماليَّةٍ وتأثيريَّةٍ؛ إذ إنَّ فعل الاختيار هو فعلٌ ناتجٌ عن الإرادة والذَّكاء؛ لتحقيق أغراض فرديَّةٍ

---

1 الاسلوب والأسلوبيَّة: كراهم هاف، 24.

2 الأسلوب والأسلوبيَّة: كراهم هاف، 24.

للمُبدِع[1]، ومن ثمَّ فإنَّ استخدام المُبدِع للصّيغ النحويَّة والصَّرفيَّة، وانتقاء المفردات اللُّغويَّة، وعددها، ونوعيَّتها، والمعاني المختلفة داخل تلك التَّراكيب اللُّغويَّة... كلُّ ذلك وغيره، يمكن أن يدلَّ على الفروق في شخصيَّات المُبدِعين، ويبين مقدار ذكائهم وعبقريَّتهم، لا سيَّما أصحاب الموضوع الواحد، أو الغرض الواحد، حيث تبرز الفروق الفرديَّة بشكلٍ مميّزٍ. كما أنَّه يمكن لهذا الاستخدام أن يكشف عن سمات المُبدِعين الشَّخصيَّة؛ إذ إنَّ من المُبدِعين مَنْ يستخدم الجمل الطَّويلة، أو القصيرة، أو الاعتراضيَّة، أو المتكرِّرة... إلخ، على نحوٍ مميّز يعكس حالةً نفسيَّةً معيَّنةً لدى المُبدِع، وخير مثالٍ على ذلك: "أنَّ أحدنا عندما يصف أسلوب نصٍّ ما بأنَّه "شديد" أو "معقَّد"، فإنَّه يشير إلى الانطباع العامِّ الَّذي يتلقَّاه، كذلك فإنَّ القطعة الَّتي يتّفق أغلب النَّاس على وصفها بالشِّدَّة، لا بدَّ أن تضمَّ كثرةً من الجمل الَّتي تتألَّف من قوانين الحذف في توليدها، وهذه هي الحالات الَّتي تؤدِّي بنا إلى وصف أسلوب معيَّن بأنَّه "شكسبيريّ" أو "جيمسيّ"، أو الَّتي تؤدِّي بنا إلى عزو نصٍّ ما إلى كاتبٍ معيَّن"[2]. أي أنَّ الأحكام الانطباعيَّة الَّتي كانت تتناول أسلوب كاتبٍ معيَّنٍ أصبح من الممكن وصفها وصفًا علميًّا، من خلال وصف البنى الَّني اختارها الكاتب؛ يقول جي بي ثورن: "تستطيع أن نميِّز المحاولات النَّاجحة في المحاكاة السَّاخرة، باعتبارها محاكاةً ساخرةً لكاتبٍ بذاته تؤكِّد حقيقته، من خلال اعتبارات البنيويَّة الَّتي شكَّلت أساس هذه الانطباعات"[3]. وقد

---

1 السَّابق: 35.

2 القواعد التَّوليديَّة والتَّحليل الأسلوبيّ: جي بي ثورن، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثَّقافي العربيّ، بيروت، بلا تاريخ، 80.

3 القواعد التَّوليدية والتَّحليل الأسلوبيّ: 80.

ترتَّب على استفادة النَّظريَّة الأسلوبيَّة من نموذج الاتِّصال اللُّغوي كما قدَّمه جاكبسون، أنَّه فسَّر الأسلوب على أنَّه "اختيار المؤلِّف من إمكانيَّاتٍ متنافسةٍ في إطار النِّظام اللُّغويِّ، واسترجاع من متلقِّي النَّصِّ"[1]. وهذا يعني قيام نوعٍ من التَّجاذب الوجدانيّ بين المُبدِع والمُتلقِّي، يتبادل فيه الطَّرفان التَّأثير والتَّأثُّر؛ ذلك أنَّ مؤلِّف النَّصِّ عند اختياره الأسلوب، يمكنه أن يتخيَّل توقُّع القارئ حينما يتلقَّاه؛ أي أنَّه يعايش ردود فعل المُتلقِّي في عمليَّة إبداعه، ثمَّ يسترجع القارئ الأسلوب، فيتحقَّق توقُّع المؤلِّف أو لا يتحقَّق، فإذا ما تحقَّق، فهذا يعني أنَّ المُبدِع قد أثَّر في المُتلقِّي، فكانت استجابة المُتلقِّي نتيجة تفاعله مع نفس العناصر الَّتي تفاعل معها المؤلِّف، وبذلك يتحقَّق بينهما هذا التَّجاذب الوجدانيُّ. واسترجاع الدَّوافع وراء اختيار المؤلِّف في بحث الأسلوب، تتحدَّد من خلال التَّنوُّعات الأسلوبيَّة، أو الصِّياغات المختلفة في نصوص المُبدِع[2]، وهي تنوُّعاتٌ وصياغاتٌ تكشف عن مزاجه، وتشرح حركة صوره وأسلوبه[3]. لكن يبدو أنَّ تحديد الأسلوب بأنَّه: اختيارٌ أو انتقاءٌ، يقوم به المنشئ لسماتٍ لغويَّةٍ معيَّنةٍ من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللُّغة– قد أثار عددًا من الإشكالات؛ منها: أنَّه يلزمنا بمعرفة قائمة الأبدال المتاحة؛ الَّتي يعمل المنشئ فيها فكره بالاختيار والاستبعاد. والأسئلة الَّتي يطرحها عذا التَّعريف كثيرة ومتشعِّبةٌ، لعلَّ من أهمِّها: هل لمثل هذه القائمة وجودٌ

---

1 علم اللُّغة والدِّراسات الأدبيَّة: برند شبلنر، ترجمه وقدَّم له وعلَّق عليه: د. محمود جاد الرَّبّ، الدَّار الفنِّيَّة للنَّشر والتَّوزيع، 1991، 108.

2 النَّحو بين عبد القاهر وتشومسكي: د. محمَّد عبد المطَّلب، مجلة فصول، المجلَّد الخامس، العدد الأوَّل، 1984، 19.

3 الأسلوبيَّة والأسلوب: د. عبد السلام المسدي، الدار العربيَّة للكتاب، ط2، 1982، 118، 119.

بالفعل؟ وهل من الميسور التَّوصُّل إلى صياغتها، ولو على وجه التَّقريب؟ ثمَّ ماذا عن طبيعة هذا الاختيار: أتراه يتمُّ من المنشئ عن وعيٍ وقصدٍ؟ أم أنَّه يتمُّ بطريقةٍ جبريَّةٍ لا سيطرة حقيقيَّة عليها للمنشئ؟. وربَّما يكون السَّبيل الوحيد لحلِّ هذه الإشكالات، هو الاستعانة بالمنهج الإحصائيّ؛ الَّذي يدرس معجم الشَّاعر أو الكاتب، مبيّنًا الخواصّ الأسلوبيَّة الدَّالّة على صاحبه؛ إذ ليست المفردات إلَّا الموادَّ الَّتي يستخدمها المنشئ في بناء النَّصِّ، على نحوٍ يعكس شخصيَّته، ومزاجه. والمنهج الإحصائيُّ هو الَّذي يسمح برصد الفرد ضمن الكتلة، وبقياس فرداته[1] بالنِّسبة إلى أقرانه من المُبدِعين وهو الَّذي يرصد النَّسق الكلِّي لأعمال مبدعٍ معيَّنٍ، مبيّناً ولعه ببنى قواعديَّة معيَّنة، ترتبط بصاحبها، وتدلُّ عليه، وتكشف عن سمةٍ معيَّنةٍ في شخصيَّته. كلُّ ذلك يتمُّ بأدواتٍ تتّسم بالعلميَّة والموضوعيَّة، بعيدًا عن الأحكام الذَّوقيَّة والانطباعيَّة.

1 الأسلوب والأسلوبيَّة: بيير غيرو، 86.

البابُ الثَّالث

نظريَّة المُبدِع في البلاغة والنَّقد عند العرب في ضوء نظريَّة الإنتاج في علم الأسلوب

الفصل الأوَّل:

المُبدِع ومَلَكَة الإبداع الأدبيّ:

أ- المصطلح في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب.

ب- الظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب.

جـ- المصطلح في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب.

د- الظَّاهرة في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب.

الفصل الثَّاني:

المُبدِع وملكتا البلاغة والفصاحة:

أ- المصطلح والظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب.

ب- المصطلح في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب.

جـ- الظَّاهرة في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب.

الفصل الثَّالث:

المُبدِع وتخلق النَّصّ الأدبيّ:

أ- المصطلح في ضوءِ نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب.

ب- الظَّاهرة في ضوءِ نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب.

جـ- المصطلح في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب.

د- الظَّاهرة في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب.

الفصل الرَّابع:

المُبدِع وتلقي النَّصّ الأدبيّ (حضور المُبدِع على المستوى التَّطبيقيّ):

أ- أسلوبيَّة المقام في ضوءِ نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب:

المصطلح والظَّاهرة في ضوءِ نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب.

ب- النَّصّ الأدبيّ بين حال المُبدِع وحال المتلقِّي في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديّ عند العرب:

1- المصطلح في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب.

2- الظَّاهرة في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب.

جـ- ظواهر إحصائيَّة تتَّصل بالمُبدِع في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب.

ظواهر إحصائيَّة تتصل بالمستوى الصَّوتيّ.

ظواهر إحصائيَّة تتصل بالمستوى المعجميّ.

ظواهر إحصائيَّة تتصل بالمستوى النَّحويّ.

ظواهر إحصائيَّة تتصل بالمستوى الدّلاليّ.

الباب الثَّالث

نظريَّة المُبدِع في البلاغة والنَّقد عند العرب في ضوء نظريَّة الإنتاج في علم الأسلوب

لا ريب أنَّ هذه الدِّراسة في هذا الباب لن تكون مقارنةً؛ لأنَّ الدِّراسة المقارنة ربَّما يكون فيها شيءٌ من الظُّلم للتُّراث العربيّ الممتدِّ في القدم، في مقابل أنَّ نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب هما نظريَّتان حديثتان نسبيًا، هذا فضلًا على أنَّ المقام يضيق عن إجراء مثل هذه المقارنة. لكن ما ستحاوله هذه الدِّراسة هو أن تُقارِب ما لدى العرب، مع ما توصَّل إليه الغربيُّون، في محاولةٍ لتحديد موقع نظريَّة المُبدِع في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب، بين الدِّراسات النَّقديَّة المعاصرة. وكما انطلق الباحث من المصطلح في دراسة الظَّاهرة في البابين السَّابقين, فإنَّه سينطلق من نفس النُّقطة في هذا الباب. وكما تناول الباحث الظَّاهرة في الباب الأوَّل، انطلاقًا من المُبدِع، فالإنتاج، ثمَّ المتلقِّي في تفاعله مع المُبدِع والنَّصّ، فإنَّه سيفعل نفس الشَّيء في هذا الباب. بدايةً

سيتوقَّف الباحث عند مَلَكَة الإبداع، من حيث هي سمةٌ تميّز المُبدِع عن غيره من النَّاس، ثمَّ يتناول ملكتي الفصاحة والبلاغة، من حيث هما ملكتان مكتسبتان تميّزان المُبدِع عن غيره من المُبدِعين؛ كلّ مبدع حَسَب نشأته وثقافته واجتهاده. بعد ذلك، سيتناول الباحث النَّصّ في تخلُّقه، من خلال رصد المراحل الَّتي يمرُّ بها إنتاج النَّصّ الأدبيّ. وأخيرًا لا بدَّ من رصد أثر النَّصّ في المتلقِّي، وتحديد مدى تفاعله مع نتاج المُبدِع في وعيه؛ من خلال دراستين تطبيقيَّتين: كلّ ذلك سيتمُّ تناوله في ضوء ثقافة العصر، وثقافة الملتقِّي، وثقافة المُبدِع وخصوصيَّته.

الفصل الأوَّل

المُبدِع ومَلَكَة الإبداع الأدبيّ

كثيرةٌ هي الكلمات الَّتي يستخدمها النَّاس للتَّعبير عن امتلاك إنسانٍ ما قدراتٍ مميَّزةٍ، تمكّنه من التَّميُّز عن غيره من البشر في مجالٍ أو أكثر من مجالات الحياة. وكثيرًا ما أثارت هذه القدرات الَّتي يمتلكها شخصٌ ما بتساؤل النَّاس والمفكّرين، من طبيعة هذه القدرات، وعن السَّبب في اختصاص أفرادٍ معنيين بها دون غيرهم؟ ثمَّ هل كلُّ مَن امتلك قدراتٍ ما، هو مبدعٌ أو عبقريٌّ، لا سيَّما أنَّنا جميعًا يمكن أن نعدَّ مبدعين بدرجاتٍ متفاوتةٍ؟! ومن ثمَّ كيف يكون المُبدِع مبدعًا، وهل القدرة على الإبداع هي شيءٌ موجود في خلقته، أو هي شيءٌ من صنعه واجتهاده، أو من كلا الأمرين معاً؟ هذه الأسئلة وغيرها كانت موضوع نقاشٍ من قبل النُّقَّاد قديمًا وحديثًا؛ كلٌّ حاول تفسير الظَّاهرة بما يملكه من وعيٍ؛ وهو وعيٌ تطوَّر بتطوُّر العلوم والمعارف الَّتي رسَّخت

إيمان الإنسان بقدراته الذاتيَّة، وتناولت تفسير الظَّاهرة تفسيرًا موضوعيًّا، بعيدًا عن أيّ تفسيرٍ غيبيٍّ، يقلِّل من شأن القدرات الذَّاتيَّة للمُبدِع. لكن، على الرّغم من ذلك، فقد ظلَّت طبيعة العبقريَّة الأدبيَّة مثار تخمينات على الدَّوام، ولم يتمّ قول الفصل فيها حتَّى الآن، وهو ما سيلحظه الباحث من تتبُّعه لتطوُّر المصطلح في الدِّراسات النَّقديَّة الحديثة والمعاصرة.

أ- المصطلح في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب:

المتتبِّع لتطوُّر مصطلح عبقريَّة genius في المعاجم اللُّغويَّة، يجد أنَّ هذا المصطلح قد حمل العديد من المعاني، والَّتي لم يطابق واحدٌ منها الاستخدام الحديث للمصطلح؛ من ذلك معنى: الرّوح الحارسة، نزعة، ميل، سجيَّة، نبوغ[1]... إلخ. ويبدو أنَّ أصول المفهوم الحديث لكلمة عبقريَّة، تعود لكلمة ingenium اللاتينيَّة بمعنى "النزعة الطَّبيعيَّة"، و"القدرة الطَّبيعيَّة"، وقد تنوَّعت ترجماتها في اللُّغات الحديثة، فهي: "Esprit "في الفرنسيَّة، و"genius "أو "wit "في الإنجليزيَّة[2]. وهذه النَّزعة الطَّبيعيَّة هي خاصيَّةٌ لا يمكن اكتسابها بالتَّعلُّم، ولا يستطيع امتلاكها كلُّ فردٍ. لكنَّ هذا الفهم للمصطلح، يقترب كثيرًا من مصطلحٍ آخر هو "Talent" الموهبة، من حيث هي أيضًا: استعدادٌ طبيعيٌّ في الإنسان – يجعله يمتاز عن غيره في ناحيةٍ، أو أكثر من نواحي الحياة. وفضلًا على ذلك، فإنَّ هذا الفهم للمصطلح يحفّ به الغموض؛ إذ ليس كلُّ مَن توفَّرت فيه هذه الخاصيَّة قادرًا على إنتاج فنٍّ جميلٍ، ومن ثمَّ فإنَّ هذا الفهم

1- Almawrid: Amiodet English…

2 انظر العبقريَّة: تاريخ الفكرة، تحرير: بنيلوبي مري، 16.

للاصطلاح يتَّسم بالتَّعميم، ويبتعد عن المنهج العلميّ في تحديد ما يميّز المُبدِع عن غيره، إذ إنَّ العبقريَّة فعلٌ خلَّاقٌ، وليست مجرَّد ماهيَّةٍ غير قابلة للفهم والتَّحديد، وهو ما برز لدى النُّقَّاد في منتصف القرن الثَّامن عشر، ممَّا شكَّل مرحلةً في فهم المصطلح، من حيث ارتباطه بالإبداع والأصالة، والابتكار والاكتشاف، ولا بدَّ من أدواتٍ تعبِّر عن المقدرة التَّخيليَّة عند المُبدِع، فقد جاء في معجم إكسفورد تعريف العبقريَّة في تلك المرحلة بأنَّها القدرة الغريزيَّة الرَّائعة على الخلق الخياليّ والفكر الأصيل والابتكار أو الاكتشاف، وهي تختلف كثيرًا عن الموهبة[1]. لكنَّ هذه الطَّاقة الإنتاجيَّة الخلَّاقة للمُبدِع، كان ينظر إليها على أنَّها نتاج قوًى غيبيَّةٍ، ومن ثمَّ فإنَّ المصطلح يتَّصل بما هو غيبيٌّ، أكثر من اتِّصاله بالذَّات المُبدِعة وقدراتها، لذلك فإنَّ هذا الفهم للمصطلح تغيَّر، لا سيَّما في القرن التَّاسع عشر، ومع الإيمان العميق بقدرات الإنسان، بزغ مفهومٌ جديدٌ مؤدَّاه أنَّ الشَّاعر مبدعٌ، تمامًا كما تبدع الأرباب، حيث يبدو الشَّاعر وكأنَّه ربٌّ من الأرباب[2]. وهكذا أصبح الفنُّ صنعةً، ونتاج هذه الصَّنعة "لا يرجع إلى الطَّبيعة وصدفها، بل نتاج العقلانيَّة المنهجيَّة الإنسانيَّة"[3]. ومن ثمَّ فقد أصبحت العبقريَّة أمرًا إراديًّا قابلًا للتَّفسير والتَّحليل، من خلال عمليَّات الانتقاء والاختيار الَّتي يمارسها المُبدِع، والَّتي تعبِّر عن مقدرته العقليَّة، وتعكس مدى معاناته في إنتاج ما أنتجه، يقول جالتون: "لا

---

1 السَّابق: 14. وانظر في تعريف العبقريَّة:

Oxfordstudent's dictionary of current English, 1980, page, 264.

2 السَّابق: 20.

3 البلاغة والأسلوبيَّة: هنريش بليت، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمَّد العمري، منشورات دراسات – سال، ط1، 1989، 16.

أستطيع أن أتصوَّر كيف يمكن أن يقهر إنسانٌ وهب المقدرة العقليَّة العظيمة، والتَّحمُّس للعمل وقوَّة الصَّبر على تحمُّل مشاقّه"[1]. وعلى الرّغم من كلِّ هذه التَّطوُّرات في فهم المصطلح، وربطه بما هو واقعيٌّ وموجّه، فقد بقي المصطلح في أواخر القرن العشرين مستخدمًا فيما هو خارج نطاق التَّفكير الواضح، إذ أصبح ينظر إليه على أنَّه: "الاستعداد الخارق في عقل فردٍ من الأفراد، الَّذي يرفعه فوق غيره من النَّاس، ويمكنه من ابتداع أشياء فوق طاقة البشر"[2]. ولا يخفى ما في هذا التَّعريف من غيابٍ للمفهوم القابل للتَّحديد.

ب- الظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب:

إنَّ تفسير ظاهرة امتلاك أفرادٍ معيّنين لقدراتٍ إبداعيَّةٍ من نوعٍ ما، أخذ أشكالًا مختلفةً على مرِّ العصور، بل ربَّما اختلفت مظاهر التَّفسير في العصر الواحد. وهي تفسيراتٌ فصلت بين الإنتاج ومنتجه طورًا، ووصلت بينهما آخر على نحوٍ جزئيٍّ أو مطلقٍ، كلّ ذلك من خلال الوعي بأنَّ الفنَّان إنسانٌ متميِّزٌ عن غيره من البشر، بما لديه من قدراتٍ على الإبداع والابتكار، سواء أكانت الآلهة هي الَّتي منحته هذه القدرات، أم كانت من صنع نفسه، بكدِّه واجتهاده. ويبدو أنَّ مفهوم الموهبة الطَّبيعيَّة، أو المقدرة الطَّبيعيَّة، كان مثار اهتمامٍ واختلافٍ بين أنصار الإلهام وأنصار الصَّنعة، فريقٌ يقلِّل

1 العبقريَّة والتَّحليل النَّفسيّ: أنطوني ستور، ضمن كتاب العبقريَّة تاريخ الفكرة، 314.

2 معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب: 244.

من شأنها في مسألة الإبداع، وآخر يرى أنَّها ضرورةٌ لازمةٌ. وقد حاولت كلُّ هذه التَّفسيرات أن تجيب عن سؤالٍ كان وما زال يؤرِّق العلماء والنُّقَّاد في كلِّ العصور، وهو: ما الَّذي يجعل من إنسانٍ ما مبدعاً؟ بدايةً نقول: إنَّ الاهتمام بطبيعة القدرة الإبداعيَّة أمرٌ قديمٌ، ربَّما يكون الإغريق أوَّل الَّذين تكلَّموا به؛ إذ يرى سقراط –مثلًا– أنَّ الشُّعراء "لا يصدرون في الشِّعر عن حكمةٍ، ولكنَّه ضربٌ من النُّبوغ والإلهام. إنَّه كالقدِّيسين أو المتنبِّئين الَّذين ينطقون بالآيات الرَّائعات، وهم لا يفقهون معناها. ورأيت أنَّهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئًا استنادًا إلى شاعريتهم القويَّة"[1]؟ ويبدو أنَّ كلًّا من النُّبوغ والشَّاعريَّة، يدخل في مفهوم الموهبة الفطريَّة، لكنَّها موهبةٌ لا قيمة لها؛ لأنَّ ما ينتج عنها لا يقوم على الوعي والمقصديَّة، بل على الإلهام أو الوحي الَّذي يتلقَّاه المُبدِع من الآلهة. ومن ثمَّ تنتفي الفاعليَّة بين الإنتاج ومنتجه. بل إنَّ الشَّاعر – كما يقول أفلاطون يكون في حالة فقدانٍ للصَّواب، حينما يتلقَّى الوحي؛ يقول: "إنَّ شعراء الملاحم – المجيدين منهم لا يستمدُّون إجادتهم من الفنِّ، بل من الإلهام، من الوحي الَّذي يهبط عليهم – وكما أنَّ كهنة الآلهة كوبيلا لا يرقصون إلَّا إذا فقدوا صوابهم، فكذلك الشُّعراء الغنائيُّون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون؛ إذ حينما يبدؤون اللَّحن والتَّوقيع يأخذهم هيامٌ عنيفٌ، وينزل عليهم الوحي الإلهيّ"[2]. من الواضح أنَّ أفلاطون يربط بين الشِّعر الجيِّد والإلهام، وكأنَّه يعترف ضمنًا بإمكانيَّة قرض الشِّعر غير الجيِّد بعيدًا عن الإلهام، وإن لم يحدِّد لنا كيفيَّة ذلك

1 من محاورات أفلاطون: ترجمة زكي نجيب محمود، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 2001، 78.

2 ضرورة الفنّ: إرنست فيشر، ترجمة: أسعد حليم، 59.

صراحةً؛ إذ يمكن أن يفهم من قوله: "لا يستمدُّون إجادتهم من الفنِّ" أنَّه يقصد: من موهبتهم الفنيَّة. لكن يبدو أنَّ بعض النُّصوص الأدبيَّة تبيِّن أنَّ الآلهة أو ربَّات الفنون، منحت بعض المُبدِعين القدرة على الإبداع الشِّعريّ الدَّائم؛ إذ جاء في الأوديسا أنَّ آلهة الفنون أعطت ديمودوكوس: "موهبة الغناء اللَّطيفة"[1]. وفي موضعٍ آخر من الأوديسا، يقول ألسينوس عن موهبة ديمودوكوس هذه: "ادع إلينا هنا الشَّاعر الإلهي ديمودوكوس، لأنَّ الربَّ منحه زيادةً على كلِّ الآخرين، موهبة الإنشاء، ليمتِّع النَّاس بشعره أيًّا ما كان مجال إنشاده"[2]. فالموهبة المقصودة –هنا– هي موهبةٌ دائمةٌ، وليست مقتصرةً على لحظةٍ معيَّنةٍ. ويبدو أنَّ الآلهة لا تكتفي فقط بإلهام المُبدِعين، ومَنْحهم الموهبة الشِّعريَّة، بل تعلِّم الشعراء أيضًا، إذ يذكر هزيود أنَّ "ربَّات الفنون علَّمنه الإنشاد الجميل"[3]. ولكنَّ السُّؤال الَّذي يطرح نفسه هنا هو: كيف يمكن للآلهة أن تعلِّم البشر؟! وهل يمكن افتراض حدوث لقاءٍ حقيقيٍّ بين الآلهة والبشر؟! ربَّما كانت هذه الإرشادات وغيرها سببًا أساسيًّا دفع بعض النُّقَّاد لتفسير علاقة المُبدِع بالآلهة، على أنَّها علاقةٌ مجازيَّةٌ، الهدف منها إضفاء نوعٍ من السِّحر[4] والقدسيَّة على إنتاج هؤلاء المُبدِعين، يقول بنيلوبي: "استعارة التَّعليم تؤكِّد على وجه العموم، مظاهر الحرفيَّة في مهنة الشَّاعر، في الوقت نفسه الَّذي تنطوي فيه على مصدرٍ مقدَّسٍ: المقدرة الشِّعريَّة براعةٌ، ولكنَّها

---

1 نظريَّة الأدب: رينيه ويلك، أوستن وارين، ترجمة محيي الدِّين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، 1981، 83.

2 العبقريَّة الشِّعريَّة وأصولها الكلاسيكيَّة: بنيلوبي مري، ضمن كتاب (العبقريَّة تاريخ الفكرة).

3 السَّابق: 27.

4 ضرورة الفنّ: 59.

براعةٌ تأتي من الآلهة"[1]. ويبدو أنَّ البراعة الَّتي تأتي من الآلهة هي براعة الموهبة، إذ يرى أرسطو أنَّ الشِّعر "إنَّما هو عمل رجلٍ موهوبٍ بالفطرة، أكثر من كونه عمل رجلٍ مجنونٍ، فالموهوبون قابلون للتَّكيُّف، بينما المجانين غائبو العقول"[2]. وهو في ذلك ينقض مفهوم الإلهام الأفلاطوني الَّذي يلغي الشَّخصيَّة المُبدِعة، ويؤكِّد مفهوم الموهبة الفطريَّة؛ بوصفها خاصيَّةً لا تنفي فاعليَّة الشخصيَّة المُبدِعة؛ لأنَّه يرى أنَّ المُبدِع صانعٌ، والفنُّ صناعةٌ[3]، بل لقد ذهب كاستلفتر إلى أنَّ مفهوم الشَّاعر الملهم هو مفهومٌ "تولَّد عن جهل السّوقة، وظلَّ يعيش على المجد الزَّائف للشُّعراء أنفسهم"[4]. وبذلك تمَّ الفصل بين الإلهام والموهبة الفطريَّة، وإن كان ما يجمع بينهما أنَّهما منحةٌ إلهيَّةٌ، ثمَّ بين "الموهبة" و"الصَّنعة"؛ إذ دار جدلٌ كبيرٌ حول أهميَّة إحداهما بالنِّسبة إلى الأخرى، فقد أشار هوراس إلى أنَّ "النُّبوغ الفطريّ أفضل من الفنِّ المكتسب العقيم"[5]، بينما عُرف عن فرجيل أنَّه كان يصقل عمله، وينقِّحه حتَّى إنَّ ما كان ينتجه يوميًّا من شعر "الإنيادة" لم يتجاوز أبياتًا قليلةً[6]. ويفهم من هذه النُّصوص، أنَّ كلًّا من الموهبة والصَّنعة أمران لا بدَّ منهما فيما يتَّصل بالإنتاج الأدبيّ. ويبدو أنَّ هذا الفهم نادرًا ما تعرَّض

---

1 العبقريَّة الشِّعريَّة واصولها الكلاسيكيَّة: 28.

2 السَّابق: 39.

3 كتاب أرسطو طاليس في الشِّعر: نقله أبو بشر متى بن يونس القنائي من السّريانيّ إلى العربيّ، حقَّقه مع ترجمة حديثة: د. شكري محمَّد عيَّاد، بلا تاريخ، 40.

4 فنّ الشِّعر: هوراس، ترجمة: لويس عوض، مكتبة النهضة المصريَّة، 1947، 51.

5 موجز تاريخ النَّقد الأدبيّ: تأليف فيرنون هول، ترجمة: د. محمَّد شكري مصطفى، الأستاذ: عبد الرَّحيم جبر، مكتبة الإمارات، العين، ط2، 1982.

6 السَّابق: (من المقدّمة): 23.

للإنكار، حتَّى "في تلك الفترات الَّتي ركَّزت فيها النَّظريَّة النَّقديَّة على القواعد والصَّنعة الفنيَّة أو التَّكنيك، وسيطرت فيها الصُّورة الَّتي ترسم الشَّاعر رجلًا حرفيًّا"[1]. لكن يبدو أنَّ مفهوم "المقدرة الفطريَّة" قد طرأ عليه تطوُّرٌ جذريٌّ في عصر النَّهضة، نتيجة ظهور مفاهيمَ جديدةٍ؛ مثل مفهوم "الفرد" و"الخلق"، وغيرهما من المفاهيم الَّتي ربطت الإنتاج بمنتجه، فكان أن ظهر مفهوم "العبقريَّة"؛ بوصفه تجسيدًا لمبدعٍ يمتلك قدراتٍ هائلةٍ، تمكِّنه من الإبداع والاختراع والاكتشاف. لكنَّ غياب المفهوم الواضح لطبيعة هذه القدرات الَّتي يمتلكها المُبدِع، وارتباط مفهوم "الخلق" بالوحي والإلهام، جعل هذا المفهوم عرضةً لكثيرٍ من الانتقاداتِ لا سيَّما من أصحاب "نظريَّة الإنتاج" و"علم الأسلوب"، الَّذين حاولوا تفسير الإنتاج الأدبيِّ تفسيرًا علميًّا، إذ إنَّهم وجدوا أنَّ مفهوم "العبقريَّة" هو مفهومٌ قابلٌ للتَّحديد والدِّراسة؛ وذلك من خلال نظرتهم إلى الإبداع على أنَّه نتاج مقدرتين أساسيتين يجب أن تتوافرا في المُبدِع، هما: الطَّبع والموهبة؛ بوصفهما جملةً من الشُّروط الولاديَّة الدَّائمة، تعين الإنسان في عمله قبل أن بلغ أصالته المكتسبة[2] والصَّنعة؛ بوصفهما شيئًا مكتسبًا نتيجة مجموعةٍ من العوامل الخارجيَّة، يكون لها تأثيرٌ كبيرٌ في نوعيَّة إنتاج المُبدِعين؛ كلٌّ بحَسَب كدِّه واجتهاده. ومن ثمَّ أصبح الفنَّان أوَّلًا وقبل كلِّ شيءٍ "صانع" Artisan، وأصبح الفنُّ صنعةً Lemetier وتنفيذًا وإنتاجًا. فليس المُبدِع ذلك الرَّجل العبقريُّ الَّذي يكتب ما يمليه عليه شيطانه، ولكنَّه ذلك الصَّانع المحترف الَّذي يتصارع مع اللُّغة في حالةٍ من المخاض، ينتهي باختيارٍ وترتيبٍ

---

1 العبقريَّة: (تاريخ الفكرة): بنيلوبي مري، 26.

2 علم النَّفس والأدب: د. سامي الدّروبي، دار المعارف، ط2، بلا تاريخ، 257.

للعناصر، يُحقِّقان للمُبدِع حاجاتٍ نفعيَّةً ووجدانيَّةً وفكريَّةً. فاللُّغة أصبحت تعبيرًا عن تجربةٍ معيشةٍ، تتجسَّد من خلالها عبقريَّة، أو موهبة الكاتب، أو المتكلِّم. ومن ثمَّ أصبح الإنجاز المتفوّق –كما يقول جالتون– يعتمد على "الحواسّ والقدرة على العمل الشَّاقّ"[1]، وأصبحت العبقريَّة –حَسَب هوجارث– "هي العمل والاجتهاد"[2]. إنَّ تفسير العبقريَّة على أنَّها صنعةٌ، تطلَّب من أصحاب هذا الاتِّجاه تحديد الآليات والتَّكنيكات، الَّتي سيلجأ إليها المُبدِع، حتَّى تكون صنعته متقنةً، ويكون إنتاجه متفوِّقًا. وهذه الآليَّات والتَّكنيكات تعتمد إلى حدٍّ كبيرٍ – على ذكاء المُبدِع، وقدرته على التَّحصيل الثَّقافيّ والمعرفيّ، ومدى تحمُّله للمشاقِّ، للوصول إلى إنتاجٍ فنِّيٍّ راقٍ أو مؤثِّرٍ. ومن أوائل تلك الآليَّات الَّتي ينبغي للمُبدِع أن يمتلكها حتَّى تكون صنعته متقنةً، أن يعرف القواعد والأشكال والخدع والأساليب، الَّتي يمكن بها ترويض كلِّ شيءٍ لخدمة الفنِّ؛ أي لا بدَّ للمُبدِع "أن يعرف حرفته، ويجد متعةً فيها"[3]. ثمَّ تأتي الخبرة والذّكاء ليكتسب المُبدِع بهما تكنيكه الخالص، وبراعته المتميِّزة؛ هذه الخبرة يكتسبها المُبدِع من اطِّلاعه على نتاج الآخرين، وهضمه له. وذلك يكون برواية نتاج الآخرين وحفظه، ثمَّ نسيان ما حفظه؛ يقول كلود برنارد: "لا يبدع الإنسان إلَّا إذا نسي"[4]. هذا الاطِّلاع على نتاج الآخرين، ثمَّ الحفظ والنِّسيان، يُحقِّق للمُبدِع النُّضج اللُّغويَّ والفنِّيَّ؛ يقول إليوت: "من الطَّبيعيّ

---

1 المرض العقليّ والإبداع الأدبيّ: د. شاكر عبد الحميد، عالم الفكر، المجلَّد الثَّامن عشر، العدد الأوَّل، إبريل، مايو، يونيو، الكويت، 1987، 52.

2 السَّابق: 52.

3 ضرورة الفنّ: 16.

4 بدائع الحكمة (فصول في علم الجمال وفلسفة الفنّ): 384.

أن يصاحب نضج العقل والتَّأدُّب أو السُّلوك، نضجٌ في اللُّغة. ولعلَّنا نتوقَّع اقتراب اللُّغة من مرحلة النُّضج في اللَّحظة الَّتي تتكون فيها حاسَّةٌ نقديَّةٌ عن الماضي، وثقةٌ بالحاضر، ويقينٌ بالمستقبل. أمَّا النُّضج الأدبيُّ، فإنَّني أعني به: إحساس الشَّاعر بأسلافه، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الإنتاج، تمامًا كما نحسُّ بملامح الأجداد في شخصٍ ما، دون أن يطغى على فرديَّته أو ذاتيَّته"[1]. أي أنَّ الاقتراب من الماضي يجب أن يكون مبنيًّا على الهضم والتَّوظيف؛ الَّذي يُحقِّق للذَّات المُبدِعة شخصيَّتها المتفرِّدة، وأصالتها؛ إمَّا بالقدرة على ابتكار ما لم يبتكره الآخرون، وهذا يكون قليلًا في الأدب والفنِّ– عمومًا. أو بالقدرة على التَّبديل والتَّحويل جان برتيلمي فيما أنتجه الآخرون، وهذا هو الابتكار الحقيقيُّ؛ يقول جان برتيلمي: "إنَّ الاختراع في الفنِّ صفةٌ ثانويَّةٌ، والمخترعون يتسكَّعون في الشَّوارع، لكن النَّادر هو هذا العبقريّ الَّذي يكتشف اختراعات الآخرين، ويُضفِي عليها الحياة". فالنَّصُّ كما يقول بارت: "مصنوعٌ من كتاباتٍ مضاعفةٍ، وهو نتيجةٌ لثقافاتٍ متعدِّدةٍ، تدخل كلُّها بعضها مع بعضٍ في حوارٍ، ومحاكاةٍ ساخرةٍ، وتعارضٍ"[2]. وبذلك لم يعد النَّصُّ نتاج بناءٍ مسبقٍ وجودًا فقط، بل هو أيضًا تحويلٌ لهذا البناء؛ يقول كراهم: "إنَّ الكلمة السِّحريَّة في بيتٍ سحريٍّ معيَّنٍ، قد تكون خاملةً تمامًا في جملةٍ مختلفةٍ، وإنَّ التَّركيب غير البارع في سياقٍ من السِّياقات، قد يكون له تأثيرٌ فعَّالٌ في سياقٍ آخر"[3]. وهنا يتجلَّى ذكاء المُبدِع في حسن

---

1 إليوت: د. فائق متى، دار المعارف، مصر، ط2، بلا تاريخ، 23.

2 موت المؤلِّف: 16.

3 الأسلوب والأسلوبيَّة: كراهم، 25.

اختياره للعناصر وترتيبها وتوظيفها، بما يناسب تجربته المعيشة؛ إذ إنَّ "فعل الإرادة والذَّكاء، يخدم أغراضًا فرديَّةً"[1]. وأخيرًا يلجأ المُبدِع إلى آليَّة تقويمٍ، ليكون عمله خاليًا من العيوب، ينحو نحو الكمال في كلِّ شيءٍ. وبذلك تكون عبقريَّة المُبدِع هي جماع هذه القدرات والمهارات؛ فالموهبة والذَّكاء والذَّاكرة والحفظ تمثِّل في المُبدِع الضَّرورة، أمَّا المهارة والتَّكنيك والخبرة، فتمثِّل في المُبدِع الإمكان، وبها يكون التَّفاوت بين مبدعٍ وآخر؛ يقول دي لاكروا: "إنَّ قرض الشِّعر يقوم على مزج الذَّكاء والخيال والحساسيَّة، وإنَّ الشَّاعر يملك القدرة على استخدام اللُّغة، تبعًا لمميّزاتها الصَّوتيَّة، واستخدامها تبعًا لمميّزاتها الفكريَّة، كما يملك القدرة على إطلاق تعبيره في صورة قدرة ذهنيَّة هائلة، وعبقريَّة الشَّاعر تساوي مجموع هذه القدرات[2]. وبمقدار قدرة المُبدِع على تقديم المألوف بطريقةٍ مدهشةٍ ومؤثِّرةٍ، وعلى ابتكار الأشكال والتَّوليد منها، والتَّحويل فيها، يكون اسم المُبدِع عليه حقًّا. وهذا التَّحوُّل سببه أنَّ اللُّغة قد أصبحت هي مادَّة الأديب، وأصبح كلُّ عملٍ أدبيٍّ هو مجرَّد انتقاءٍ من لغةٍ معيَّنةٍ، ومن ثمَّ فقد أصبح العمل الأدبيُّ نتاج جهدٍ شاقٍّ؛ وأصبحت صنعة المُبدِع تبرز بمقدار قدرته على التَّحويل في الشَّكل؛ يقول جون كوين: "الشِّعر ليس علمًا بل هو فنٌّ، والفنُّ شكلٌ، وليس إلَّا شكلًا، فأن يفشي الشَّاعر حقيقةً جديدةً، ليس هذا سبيله لأن يكون شاعرًا، واللُّغة الطَّبيعيَّة هي النَّثر

1 السَّابق: 35.

2 الأسس النَّفسيَّة للإبداع الفنِّيِّ في الشِّعر خاصَّة: تأليف د. مصطفى سويف، ط2، دار المعارف، مصر، 1959، 84.

والشِّعر لغة الفنِّ؛ أي اللُّغة المصنوعة"[1]. وهذا الشَّكل المصنوع لا بدَّ أن يخضع لسلسلةٍ من التَّنقيحات والتَّهذيبات، حتَّى يخرج مصقولًا، ومرصَّعًا بشتَّى أنواع الحليّ والجواهر، تمامًا كمل يفعل الجواهري في المادَّة الَّتي صنع منها أنواعًا مختلفةً من الأشكال الجميلة والجذَّابة، ولا ريب أنَّ عذا العمل يتطلَّب ساعاتٍ منتظمةً من العزلة والجهد؛ يقول بارت: "عندئذٍ بدأت تتكوَّن صورةٌ متجانسةٌ للكاتب الَّذي يغلق على نفسه في مكانٍ خرافيٍّ، كأنَّه عاملٌ في غرفةٍ ليرقي شكله ويشذِّبه ويصقله ويرصِّعه، تمامًا مثلما يستخلص الجواهري الفنَّ من المادَّة ممضيًا في إنجاز هذا العمل ساعاتٍ منتظمةً من العزلة والجهد"[2].

<u>ج- المصطلح في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديّ عند العرب</u>

لا يمكن للمرء تحديد المصطلح الأول الَّذي استُخدم في اللغة العربية للدّلالة على امتلاك إنسانٍ ما خاصيَّةً متميِّزةً، وقدراتٍ معيَّنةً. والمتصفِّح لمعاجم اللُّغة العربيَّة يجد العديد من المصطلحات الَّتي تشير إلى أنَّ كلَّ إنسانٍ يولد بخصائصَ وقدراتٍ معيَّنةٍ، نحو: "طبع، غريزة، فطرة، جبلَّة، قريحة، موهبة...". وهذه المصطلحات يشرح بعضها بعضًا؛ إذ جاء في لسان العرب أنَّ: "الطَّبع والطَّبيعة: الخليقة والسَّجيَّة الَّتي

---

1 بناء لغة الشِّعر: جوين كوين، ترجمة وتقديم وتعليق: د. أحمد درويش، دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، 2000، 68.

2 الدَّرجة الصّفر للكتابة: رولان بارت، ترجمة: محمَّد برادة، الشَّركة المغربيَّة للنَّاشرين المتحَّدين، المغرب، ط3، 1985، 78.

جُبل عليها الإنسان. وطبعه الله على الأمر: فطره. والغريزة: الطَّبيعة والقريحة والسَّجيَّة، من خيرٍ أو شرٍّ. وقريحة الإنسان: طبيعته الَّتي جُبل عليها؛ لأنَّها أوَّل خلقه. وقولهم: لفلان قريحةٌ جيِّدةٌ؛ يراد استنباط العلم بجودة الطَّبع"[1]. فمعاني هذه المصطلحات –كما يلحظ– تدور حول مجموعةٍ من الصِّفات والاستعدادات تنشأ مع الإنسان منذ ولادته، ويكون لها تأثيرٌ كبيرٌ في شخصيَّته وتفكيره. لكن يبدو أنَّ بعض هذه المصطلحات السَّابقة، حملت بالإضافة إلى الدّلالة السَّابقة، دلالةً إضافيَّةً اشتملت على معاني الاختراع والابتكار، إذ جاء في لسان العرب أنَّ: "الطَّبع: ابتداء صنعة الشَّيء. والفطر: الابتداع والاختراع. وذكر أبو العبَّاس أنَّه سمع ابن الأعرابيّ يقول: "أنا أوَّل مَن فطر هذا؛ أي: ابتدأه"[2]. كما جاء في تاج العروس: "الاقتراح: ابتداع أوَّل الشَّيء، تبتدئه وتقترحه من ذات نفسك، من غير أن تسمعه. واقترح الرجل بئرًا: حفر في موضعٍ لا يوجد فيه الماء، أو لم يحفر فيه، فكأنَّه ابتدعها"[3]. هذا الفهم للمصطلح يقوم على الإيمان بقدرات المبدع الَّتي ترى في الإبداع خلقًا لشيءٍ لم يكن موجودًا من قبل. ويبدو أنَّ هذا الإيمان بقدرات المبدع تحدّد من خلال مصطلح "مَلَكة"، الَّذي يدلُّ على إتقان المبدع لصناعته، نتيجة الممارسة المستمرَّة لها، فترسخ في نفسه، ويتمكَّن منها، فتصبح مَلَكةً؛ إذ جاء في القاموس المحيط: "ملكه: احتواه قادرًا على الاستبداد به"[4]. والإنسان

---

1 لسان العرب: مادَّة (طبع)، و(غرز)، و(قرح).

2 السابق: مادَّة (طبع)، و(فطر).

3 تاج العروس: مادَّة (قرح).

4 القاموس المحيط: الفيروز آبادي (محمَّد بن يعقوب بن محمَّد) ت (817)، الدَّار المصريَّة، مصر، 1352 هـ، مادَّة (ملك).

لا يستطيع احتواء الشَّيء، إلَّا إذا تمكَّن منه، كما أنَّه لا يقدر على الاستبداد بالشَّيء، إلَّا إذا امتلك القدرة على التَّصرُّف به. وهذا كلُّه مرتبطٌ برسوخ الشَّيء في النَّفس، إذ جاء تعريف المَلَكة في الاصطلاح أنَّها: "صفةٌ راسخةٌ في النَّفس، وتحقيقه أن يحصل للنَّفس هيئةٌ بسبب فعلٍ من الأفعال، ويقال لتلك الهيئة: كيفيَّة نفسانيَّة، وتسمَّى: حالة ما دامت سريعة الزَّوال. فإذا تكرَّرت، ومارستها النَّفس، حتَّى رسخت تلك الكيفيَّة فيها، وصارت بطيئة الزَّوال، فتصير مَلَكةً، وبالقياس إلى ذلك الفعل عادةً وخلقًا"[1]. وبذلك تحوَّلت "الملكة" إلى "صنعة" تُكتسب بالممارسة، ولم تعد استعدادًا فطريًّا بل أصبحت استعدادًا مكتسبًا، نتيجة الدّربة والممارسة، يرسخ في النَّفس، ويتحوَّل إلى ملكةٍ. والحقُّ أنَّ إنتاج البيان في التُّراث اللُّغويّ العربيّ، ارتبط بوجود مقدرتين لدى المبدع هما: الفصاحة، والذّكاء؛ إذا جاء في تاج العروس أنَّ البيان هو: الإفصاح مع ذكاءٍ"[2]. فالفصاحة تتَّصل بإنتاج كلامٍ خالٍ من العيوب، أمَّا الذَّكاء فيساعد المبدع على الانتقاء والاختيار، ومن ثمَّ إنتاج الجميل. ومعلومٌ أنَّ الشاعر إنَّما سمِّي شاعرًا لفطنته[3]؛ أي لحدَّة ذكائه. أمَّا ما ورد في المعاجم اللُّغويَّة من مصطلحاتٍ تفصل بين الإنتاج ومنتجه، ويفهم منها أنَّ الإبداع نتاج قوًى خفيَّةٍ؛ من جنٍّ وشياطين وغيرها، فقد ذكر الباحث في الفصل الأوَّل من الباب الأوَّل أنَّ هذه المصطلحات؛ من مثل: "عبقريّ" و"ملهم"، إنَّما كان ينسب إليها كلُّ عمل رفيعٍ ودقيقٍ، على سبيل المجاز، لا الحقيقة إشارةً إلى تفوُّق

---

1 التَّعريفات: الجرجانيّ، 816.

2 تاج العروس: مادَّة (بين).

3 تاج العروس: مادَّة (شعر).

أصحاب هذه الأعمال، ومقدرتهم العجيبة على الإبداع والابتكار. وفي النَّقد العربيّ القديم كثيرٌ من النُّصوص الَّتي تؤكِّد هذا الوعي؛ إذ ذكر صاحب الأغاني أنَّ الكميت حين سمع قول ذي الرُّمَّة:

أعاذلَ قد أكثرتَ من قولِ قائلٍ   وعيبٌ على ذي الودِّ لومُ العواذلِ

قال: هذا والله ملهمٌ، وما علم بدويٍّ بدقائق الفطنة، وذخائر كنز العقل المعدّ لذوي الألباب! أحسن ثمَّ أحسن"[1]. فالكميت لشدَّة إعجابه بشعر ذي الرُّمَّة، ولعلمه أنَّ مثل هذا الشِّعر لا يصدر إلَّا عن عالمٍ بصنعة الشِّعر، وما فيها من دقائقَ وأسرارٍ، ادَّعى أنَّه ملهمٌ. وما يؤكِّد ذلك أنَّه نسب إليه الإحسان عندما قال: " أحسن ثمَّ أحسن". وقد علق صاحب اللِّسان على قول بدر بن عامر:

ولقد نطقتُ قَوَافِيًا إنسيَّةً   ولقد نطقتُ قوافيَ التَّجنينِ

فقال: أراد بالإنسيَّة التي تقولها الإنس، وأراد بالتَّجنين ما تقوله الجِنُّ. وقال السّكّريّ: أراد: الغريب الوحشيّ[2]. فالسّكّريّ تنبَّه إلى أنَّ الشَّاعر، لم يقصد إلى أنَّ الجِنَّ تلقي عليه الشِّعر، بل إلى أنَّه يقول الشِّعر المعتاد المألوف، ويقول الشِّعر المثير، غير المألوف. كلُّ ذلك يؤكِّد أنَّ وجود مصطلحاتٍ في التُّراث العربيّ، توحي أنَّ الإبداع نتاج إلهامٍ، إنَّما يدلُّ على تفوُّق هذا الإبداع، وعلى عبقريَّة صاحبه، ولا يعني مطلقًا أنَّ هذا الإبداع ليس نتاج موهبة وصنعة ومهارة مَن أنتجه. والمتتبِّع لتطوُّر المصطلح في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب، يجد أنَّ البلاغيّين والنُّقاد العرب –عمومًا– قد

---

1 الأغاني: ج17، 18.

2 لسان العرب: مادَّة (جنن).

تابعوا اللُّغويّين في تأكيد أهميَّة المقدرة الطبيعيَّة، والصِّناعة الحرفيَّة في إنتاج البيان، وذلك من خلال العديد من المصطلحات، الَّتي تتَّصل بإحدى المقدرتين؛ نحو: "طبع، غريزة، قريحة، فطرة، موهبة، ملكة، صنعة، دربة، معاناة واجتهاد... إلخ. أو بالمقدرتين معًا؛ نحو: الطَّبع المهذَّب، القريحة الصّناع، والمطبوع الذَّكيّ،... إلخ. لكن يبدو أنَّه قد حدث تحوُّلٌ في فهم بعض المصطلحات عند بعض البلاغيّين والنُّقَّاد العرب؛ إذ بينما يرى معظم البلاغيّين والنُّقَّاد العرب أنَّ الإبداع الأدبي هو نتاج طبعٍ وصنعةٍ، نجد أنَّ حازمًا القرطاجنيّ لا يفصل بينهما في تناوله لمصطلح "طبع"، بحيث يصبح الطَّبع نتاج عددٍ من القوى الفطريَّة والمهاريَّة معًا؛ يقول: "لا يكمل لشاعرٍ قولٌ على الوجه المختار، إلَّا بأن تكون له قوَّةٌ حافظةٌ وقوَّةٌ مائزةٌ وقوَّةٌ صانعةٌ... وهذه القوى هي المعبَّر عنها بالطَّبع الجيّدِ في هذه الصِّناعة"[1]. بل إنَّ الطَّبع عند حازم قد أصبح مهارةً تضاف إلى الصِّناعة؛ يقول: "النَّظم صناعةٌ آلتها الطَّبع, والطَّبع: هو استكمالٌ للنَّفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشِّعريِّ أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علمًا قويت على صوغ الكلام بحسبه عملًا"[2]. وكأنَّ حازمًا –وهو الَّذي تنبَّه إلى ضعف الآلات في عصره– أصبح لا يعترف بالطَّبع؛ بوصفه استعدادًا فطريًّا موجودًا في الإنسان بالقوَّة؛ لأنَّه وجد أنَّ الطِّباع قد اختلفت، ومن ثمَّ فهي لم تعد شرطًا رئيسيًّا من شروط الإنتاج الأدبيّ؛ يقول: "وإنَّما هان الشِّعر على النَّاس هذا الهون لعجمة ألسنتهم واختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام، وبدائعه

1 منهاج البلغاء: 120.

2 السَّابق: 199.

المحركة جملة"[1]. وربَّما يكون هذا السَّبب هو الَّذي جعل ابن خلدون، يقرِّر أنَّ الملكات اللِّسانيَّة كلَّها مكتسبةٌ؛ لأنَّه وجد أنَّ التَّعويل على الطَّبع غير مجدٍ، في عصرٍ فسدت فيه الطِّباع واختلَّت؛ يقول: "الملكات اللِّسانية كلُّها إنَّما تُكتسَب بالصِّناعة والارتياض في كلامهم، حتَّى يحصل شبهٌ في تلك الملكة"[2]. وبذلك يكون قد أخرج الاستعداد الفطريَّ، من شروط الإنتاج الأدبيِّ، لتصبح "الملكة الصنِّاعيَّة" هي الأداة الرَّئيسيَّة، إن لم تكن الوحيدة، لتحقيق ذلك الإنتاج؛ إذ إنَّ "مَن قلَّ حفظه، أو عدم لم يكن له شعرٌ، وإنَّما هو نظمٌ ساقطٌ"[3]. أمَّا المصطلحان الأكثر تحوُّلًا في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب، فهما مصطلحا "مطبوع" و"مصنوع"؛ إذ تحوَّلا من كونهما شرطًا من شروط الإنتاج الأدبيِّ، ليصبحا طريقةً أو مذهبًا في الإنتاج الأدبيِّ؛ إذ ينقل ابن جنِّي في خصائصه أنَّ "الأصمعيّ كان يعيب الحُطَيئة ويتعقَّبه، فقيل له ذلك، فقال: وجدت شعره كلَّه جيِّدًا، فدلَّني على أنَّه كان يصنعه، وليس هكذا الشَّاعر المطبوع، إنَّما الشَّاعر المطبوع الَّذي يرمي الكلام على عواهنه: جيِّده على رديئه"[4]. وكأنَّ الأصمعيّ يرى أنَّ كلَّ مجهودٍ ينال الإنتاج، هو علامةٌ على نقصٍ في قدرات صاحبه، ومن ثمَّ فهو "مصنوعٌ" وليس "مطبوعًا". أي أنَّنا أمام طريقتين في إنتاج الأدب، طريقة تروم التَّهذيب والتَّنقيح ومعاودة النَّظر في الإنتاج حتَّى يخرج مستويًا في الجودة، وهو ما يعني الدّخول

---

1 السَّابق: 124. وانظر صفحة رقم (26)؛ إذ إنَّه ذكر فيها اختلال الطِّباع وحاجتها إلى التَّقويم.

2 مقدّمة العلَّامة ابن خلدون: عبد الرَّحمن بن محمَّد، ت (808)، دار الكتاب العربيِّ، بيروت، لبنان، ط5، بلا تاريخ، 570.

3 مقدّمة ابن خلدون: 578.

4 الخصائص: ابن جنِّي، ج3، 282.

في باب "الصَّنعة والتَّكلُّف". وطريقة أخرى ترى أنَّ التَّهذيب ضعفٌ، وأنَّ المبدع الحقيقيَّ هو الَّذي يكون إنتاجه عفويًّا، يقول الأصمعيُّ معلِّقًا على شعر زهير والحُطَيئة وغيرهما من أصحاب الصَّنعة: "لولا أنَّ الشِّعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتَّى أدخلهم في باب التَّكلُّف، وأصحاب الصَّنعة، ومَن يلتمس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين، الَّذين تأتيهم المعاني سهوًا رهوًا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالًا"[1]. يلحظ إضافة الأصمعيّ هنا كلمة "مذهب" إلى مصطلح "المطبوعين". وأبرز مقوّمات هذا المذهب –كما يبدو– السُّهولة والعفويَّة والعذوبة. ولا يجب أن نفهم "الانثيال" في نصِّ الأصمعيِّ على أنَّه "إلهام"، بل ما يقصده الانثيال النَّاجم عن كثرة الحفظ والرِّواية؛ إذ إنَّ الأصمعيَّ يرى أنَّ "الشَّاعر لا يصير في قريض الشعر فحلًا حتَّى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، وتدور في مسامعه الألفاظ"[2]. وبذلك يتمكَّن – كما يقول يونس: "من أن يجمع إلى جيِّد شعره، معرفة جيِّد غيره، فلا يحمل نفسه إلَّا على بصيرةٍ"[3]. وهذا يعنى أنَّ (مذهب المطبوعين)، كما يبيِّنه الأصمعيُّ، لا يخلو من أدواتٍ مهاريَّةٍ تساعد المبدع في إنتاجها العفويّ، لكنَّ هذه المهارات، لا تسمَّى "صنعة". ومن ثمَّ، فقد أصبح (مذهب المطبوعين) يمثِّل طريقةً في الإنتاج تقوم على العفويَّة، في مقابل (مذهب الصَّنعة) الَّذي يمثِّل طريقةً أخرى في الإنتاج تقوم على التَّنقيح والتَّهذيب. ولعلَّ الجاحظ من أوائل المتبِّنين لرأي الأصمعيِّ السَّابق في (مذهب

---

1 البيان والتَّبيين: ج2، 13.

2 العمدة: ج1، 361.

3 السَّابق: ج1، 361.

المطبوعين)؛ يقول: "ولم أجد في خطب السَّلف الطَّيِّب والأعراب الأقحاح، ألفاظًا مسخوطةً ولا معانيَ مدخولةً، ولا طبعًا رديئًا، ولا قولًا مستكرهًا. وأكثر ما تجد ذلك في خطب المولّدين، وفي خطب البلديّين المتكلِّفين، ومن أهل الصَّنعة المتأدِّبين، وسواء كان ذلك منهم على جهة الارتجال والاقتضاب، أو كان من نتاج التَّحبير والتَّفكير"[1]. لكنَّ ذلك لم يمنعه من مخالفة الأصمعيّ في الحكم الَّذي أطلقه على زهير والحُطَيئة وأشباههما؛ إذ إنَّ "مَن تكسَّب بشعره، والتمس به صلات الأشراف والقادة، وجوائز الملوك والسَّادة، قصائد السِّماطين، وبالطِّوال الَّتي تُنشَد يوم الحفل لم يجد بُدًّا من صنيع زهير والحُطَيئة وأشباههما، فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عفو الكلام، وتركوا المجهود"[2]. وكأنَّ الجاحظ يحاول إخراج القدماء[3] من الحكم الَّذي أطلقه الأصمعيُّ؛ إذ إنَّ للقدماء مذهبًا، وللمولّدين والبلديّين المتكلِّفين، وأهل الصَّنعة المتأدِّبين، مذهبًا آخر. وهؤلاء يمثِّلون نماذجَ فنِّيَّةً كانت موجودةً في عصره، ولم يكن راضيًا عنها؛ لأنَّه وجد أنَّها تحوَّلت عن أسلوبيَّة القدماء، إلى أسلوبيَّةٍ جديدةٍ، ومن ثمَّ فلم تعد المسألة مسألة خلافٍ

---

1 البيان والتَّبيين: ج2، وربَّما يشير الجاحظ –هنا– إلى ما وقع فيه المحدثون من أصحاب البديع، من كثرة الضّرورات، وإفراط في البديع.

2 البيان والتَّبيين: ج2، 13، 14.

4 بل لقد حاول الجاحظ تعميم حكمه في عفويَّة الإنتاج عند العرب، ليشمل كلَّ الإنتاج الأدبيّ عند العرب، نافيًا أن يكون ثمَّة معاناةٌ أو مكابدةٌ؛ يقول في معرض مقارنته بين العرب والفرس: "كلُّ كلامٍ للفرس، وكلُّ معنًى للعجم، فإنَّما هو عن طول فكرةٍ، وعن اجتهاد رأيٍ، وطول خلوةٍ. وكلُّ شيءٍ للعرب، فإنَّما هو بديهةٌ وارتجالٌ، وكأنَّه إلهامٌ، وليست هناك معاناةٌ، ولا مكابدةٌ ولا إجالة فكرٍ ولا استعانةٌ". البيان والتَّبيين: ج3، 28. ويبدو أنَّ الجاحظ هنا قد ناقض نفسه، ولعلَّ سبب هذا التَّناقض أنَّه جاء في معرض الدِّفاع عن العرب والعروبة، في مواجهة العجم.

في طريقة إنتاج القول الأدبيّ بل في أسلوبيَّة هذا الإنتاج. يتابع ابن قتيبة الجاحظ في التَّمييز بين المطبوع والمتكلّف، من حيث اتِّصال الأوَّل بالعفويَّة والسُّهولة والدَّماثة، وارتباط الثَّاني بالتَّهذيب والتَّنقيح، مضيفًا إلى الأوَّل عنصرًا أسلوبيًّا، وآخر بيانيًّا، وغير نافٍ عن الثَّاني الجودة والإحكام؛ يقول: "من الشُّعراء المتكلِّف والمطبوع؛ فالمتكلِّف: هو الَّذي قوَّم شعره بالثِّقاف ونقَّحه بطول التَّفتيش، وأعاد فيه النَّظر بعد النَّظر، كزهير والحُطَيئة. والمتكلّف من الشِّعر، وإن كان جيِّدًا مُحْكمًا، فليس به خفاءٌ على ذوي العلم، لتبيُّنهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التَّفكُّر، وشدَّة العناء. والمطبوع من الشُّعراء، مَن سمح بالشِّعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيَّنت على شعره رونق الطَّبع، ووشي الغريزة، وإذا امتُحِن لم يتلعثم ولم يتزحَّر"[1]. ويبدو أنَّه في القرن الرَّابع والخامس الهجريّين، قد بدأت المصطلحات عند النُّقَّاد والبلاغيّين تتَّخذ وضوحًا أكثر، فيظلّ تنامي شعر المحدثين، وتفنُّنهم في فنون البديع، فانقسم النُّقَّاد والبلاغيُّون إلى قسمين، قسم يؤيِّد "مذهب المطبوعين" وقسم آخر يؤيِّد "مذهب الصَّنعة" ، بوصفهما أسلوبين مختلفين في إنتاج النَّصِّ الأدبيّ: "أسلوب القدماء" و"أسلوب المحدثين". وتمَّ تحديد معالم كلِّ أسلوبٍ من خلالها مفهوم "عمود الشِّعر"، فما وافق عمود الشِّعر، فهو ينتمي إلى "مذهب المطبوعين"، وما خالف عمود الشِّعر، فهو ينتمي إلى "مذهب التَّصنيع"؛ يقول الآمدي في معرض موازنته بين أبي تمَّام والبحتريّ: "وإنَّهما لمختلفان؛ لأنَّ البحتريَّ أعرابيُّ الشِّعر، مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل،

1 الشِّعر والشُّعراء: ج1، 78، 88، 90، والتّزحُّر: الأنين.

فما فارق عمود الشِّعر المعروف، وكان يتجنَّب التَّعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشيَّ الكلام. ولأنَّ أبا تمَّام شديد التَّكلُّف، صاحب صنعةٍ، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعر الأوائل لِما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولّدة..."[1]. ونتيجةَ لذلك حدث تحوُّلٌ أيضًا في مفهوم "الصَّنعة" و"التَّكلُّف"[2]، إذ لم يعد يقصد بهما ممارسة التَّنقيح والتَّهذيب قبل إخراج الإنتاج، بل أصبحا مرتبطين بالبديع، من حيث هو أسلوبٌ يعتمد الإغراب، ومجاوزة المألوف إلى البدعة؛ يقول المرزوقيّ في الفرق بين المطبوع والمصنوع: "الفرق بين المطبوع والمصنوع، أنَّ الدَّواعي إذا قامت في النُّفوس، وحرَّكت القرائح، أعملت القلوب، وإذا جاشت العقول بمكنون ودائعها، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضروريَّاتها، نبعت المعاني ودرَّت أخلافها، وافتقرت خفيَّات الخواطر إلى جليَّات الألفاظ، فمتى رُفض التَّكلُّف والتَّعمُّل، وخُلِّي الطَّبع المهذَّب بالرِّواية، المدرّب بالدِّراسة، لاختياره، فاسترسل غير محمولٍ عليهن، ولا ممنوعٍ ممَّا يميل إليه، أدَّى من لطافة المعنى وحلاوة اللَّفظ ما يكون صفوًا بلا كدرٍ، وعفوًا بلا جهدٍ، وذلك هو الَّذي يسمَّى المطبوع. ومتى جعل زِمام الاختيار بيد التَّعمُّل والتَّكلُّف، عاد الطَّبع مستخدمًا متملكًا، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها، وتردّده في قبول ما يؤدِّيه إليها، مطالبةً له بالإغراب في الصَّنعة، وتجاوز المألوف إلى البدعة، فجاء مؤدَّاه، وأثر التَّكلُّف يلوح على صفحاته، وذلك هو "المصنوع"[3]. فالمطبوع، حسب المرزوقيّ، يعتمد اعتمادًا كبيرًا على

---

1 الموازنة: 11.

2 المعنى اللُّغويّ لمصطلح "تكلّف"، هو قريب جدًّا من استخدام المحدثين للبديع، إذ جاء في تاج العروس: "تكلَّفه تكلُّفًا: إذا تجشَّمه على مشقَّةٍ وعلى خلاف عادةٍ". انظر مادَّة (كلف).

3 شرح ديوان الحماسة: 12.

العلوم المكتسبة، ولا يكتفي بما يملكه من استعدادٍ عقليٍّ، لكنَّه عند الاختيار يترك نفسه على عفويَّتها، ولا يتكلَّف في اختياره. وإذا ما وُجد في شعره شيءٌ من البديع، فإنَّه يوجد عن غير قصدٍ[1]. أمَّا المصنوع، فإنَّ صاحبه لا يدع نفسه على سجيَّتها في اختياره؛ لأنَّ الغرابة والتَّفنُّن في البديع يستهويه، إظهارًا للاقتداء، وتلذذًا بالغرابة، وهو مذهب أولع به المحدثون[2]. ومن ثمَّ أصبح لدينا نوعان من الصَّنعة[3]؛ صنعة القدماء، بوصفها صنعةً تجمع بين الاستعدادات الفطريَّة والاستعدادات المكتسبة، مع العفويَّة في الاختيار ثمَّ التَّقويم والتَّهذيب العفويّ. وصنعة المحدثين، بوصفها صنعةً، تجمع ين الاستعدادات الفطريَّة والمكتسبة، مع التَّكلُّف أو التَّعسُّف في الاختيار أحيانًا. إرضاءً للهوى، ثمَّ التَّقويم والتَّنقيح المقصود لذاته، وطلبًا لمزيدٍ من البديع؛ يقول ابن رشيق في الفرق بين الصَّنعتين: "والمصنوع، وإن رجع عليه هذا الاسم، فليس متكلّفًا تكلُّف أشعار المولّدين، لكن وقع فيه بهذا النَّوع الَّذي سموه صنعة من غير قصدٍ ولا تعمُّلٍ، لكن بطباع القوم عفوًا، فاستحسنوه، ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره، حتَّى صنع زهير الحوليَّات على وجه التَّنقيح والتَّثقيف: يصنع القصيدة، ثمَّ يكرِّر نظره فيها خوفًا من التَّعقُّب، بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعةٍ أو ليلةٍ.

---

1 السَّابق: 13.

2 السَّابق: 13.

3 يبدو أنَّ المعنى اللُّغويَّ لمصطلح "صنعة" يوافق فهم القدماء لها؛ إذ جاء في تاج العروس: "قال الرَّاغب: الصُّنع: إجادة الفعل، وكلُّ صنعٍ فعلٌ، وليس كلُّ فعلٍ صنعًا.

ولسانٌ صَنَعٌ: يقال للشَّاعر الفصيح، ولكلِّ بليغٍ بيِّنٍ؛ قال حسَّان بن ثابت:

أَهدَى لهم مِدَحِي قلبٌ يُؤازِرُهُ   فيما أراد لسانٌ حائكٌ صَنَعُ".

انظر مادَّة (صنع).

والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجانس، أو تقابل، أو تطابق، فتترك لفظةً للفظةٍ، أو معنًى لمعنًى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشِّعر، وإحكام عقد القافية، وتلاحم الكلام بعضه ببعضٍ"[1]. وكأنَّ ابن رشيق هنا يقارب بين (المطبوع) و(المصنوع)، كما فعل الجاحظ، ليجعل شعر القدماء أو العرب في سلكٍ، وشعر المحدثين أو المولّدين في سلكٍ آخر، ولذلك انتهى إلى أنَّ الشاعر المطبوع الَّذي لا علم له ولا رواية هو شاعرٌ ضالّ[2]، وأنَّ على الشَّاعر أن يطلب السَّلامة أوَّلًا، فإذا صحَّت له، طلب التَّجويد حينئذٍ[3]. وهكذا أصبحت المقارنة بين صنعتين؛ صنعة القدماء وقوامها الطَّبع، وصنعة المحدثين وقوامها التَّكلُّف في استخدام البديع، ومفارقة الطَّبع؛ يقول عبد القاهر الجُرجانيّ: "كلام المتقدِّمين الَّذين تركوا فضل العناية بالسَّجع، ولزموا سجيَّة الطَّبع، أمكن في العقول، وأبعد من القلق، وأوضح للمراد وأفضل عند ذوي التَّحصيل، وأبعد من التَّعمُّل الذي هو ضربٌ من الخداع بالتَّزويق. وقد تجد في كلام المتأخِّرين الآن كلامًا حمل صاحبَه فرطُ شَغَفه بأمورٍ ترجع إلى ما له اسمٌ في البديع، إلى أن ينسى أنَّه يتكلَّم ليفهم، ويقول ليبيِّن... وربَّما طَمَس بكثرة ما يتكلَّفه على المعنى وأفسده[4]. وقد تابع ابن الأثير عبد القاهر في هذا التَّقسيم؛ إذ فرَّق بين المتكلّف وغير المتكلّف على أساس العفويَّة في استخدام البديع، أو إنضاء الخاطر في طلب البديع وتتبُّعه واقتصاص أثره؛ يقول: "فإن

---

1 العمدة: ج1، 258.

2 العمدة: ج1، 361.

3 السَّابق: ج1، 361.

4 أسرار البلاغة: 8، 9.

قيل ما الفرق بين المتكلّف من هذه الأنواع وغير المتكلّف؟ قلت في الجواب: أمَّا المتكلِّف: فهو الَّذي يأتي بالفكر والرّوية، وذلك أن يُنضَى الخاطر في طلبه، ويبعث على تتبُّعه واقتصاص أثره. وغير المتكلِّف يأتي مستريحًا من ذلك كلِّه... محمولًا على الطَّبع، وهو أن يكون الشَّاعر في نظم قصيدته، أو الخطيب أو الكاتب في إنشاء خطبته أو كتابته، فبينا هو كذلك إذ سنح له نوعٌ من هذه الأنواع بالاتِّفاق، بالسَّعي والطَّلب"[1]. أمَّا فهم البلاغيّين والنُّقَّاد العرب المتأخِّرين لمصطلحات (مطبوع) و(مصنوع) و(متكلّف) فلا يخرج عمَّا ذكرناه سابقًا، ولا سيَّما أنَّ معظمهم يعتمد النَّقل من المتقدِّمين، وإن اختلفت نظرة بعضهم إلى الإكثار من البديع، وذلك كان رهنًا بحاجات التَّلقِّي؛ يقول الصَّفديّ: "والجناس إذا كثر في الكلام ملّ، اللهم إلَّا أن يكون سهل التَّركيب ليس على المتكلِّم فيه كلفةٌ. كما حكي عن بعض جواري المعتمد بن عبَّاد أنَّها قالت له، وهما في سجن إغمات: يا مولاي لقد هَنا هُنا، فقال المعتمد:

قالت لقد هَنا هُنا مولايَ أينَ جاهُنا

قلتُ لهـا إلهنا صيَّرنا إلى هُنا[2]

ذلك أنَّ "الطَّبع ميَّالٌ إلى إيقاع المناسبة بين الأشياء، ونفاره عن المتنافرات، فإنَّ التَّناسب من الاعتدال، والنَّفس الكاملة مفطورةٌ على محبَّته"[3] ولذلك انتشر فنُّ البديعيَّات لدى المتأخِّرين انتشارًا كبيرًا. ويبدو أنَّ مصطلح "تكلَّف" قد وجد إلى جانبه

---

1 المثل السَّائر: ج1، 288. وانظر ج1، 213.

2 الغيث المسجم: ج2، 37.

3 الإرشادات والتَّنبيهات في علم البلاغة: محمَّد بن علي بن محمَّد الجرجانيّ، ت (729)، تحقيق: د. عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، 305.

مصطلحٌ آخر عند بعض المتأخِّرين هو مصطلح " تعقيد"؛ "أمَّا الجناس –يعني الجناس اللَّفظيّ– فإنَّه غير مذهبيّ ومذهب من نسجت على منواله من أهل الأدب، وكذلك كثرة اشتقاق الألفاظ، فإنَّ كلًّا منهما يؤدِّي إلى العقادة والتَّقييد عن إطلاق عنان البلاغة في مضمار المعاني المبتكرة، كقول القائل وأستحيي أن أقول إنَّه أبو الطَّيِّب:

فَقَلْقَلْتُ بالهمِّ الَّذي قَلْقَلَ الحشا   قُلَاقِلَ عِيسٍ كُلُّهُنَّ قَلَاقِلُ[1]

وهكذا تداخلت المصطلحات في بعض الأحيان، وتداخلت مفاهيمها في أحيانٍ أخرى.

د– الظَّاهرة في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب:

لا ريب أنَّ نظرة البلاغيّين والنُّقَّاد العرب إلى المُبدِع تتجاوز مفهوم الموهبة والصَّنعة، إلى تفجير كلِّ الطَّاقات الخلاَّقة في المُبدِع، الَّتي تمكِّنه من تجاوز كلِّ ما هو مألوفٌ ومعتادٌ. لكن حتَّى يصل المُبدِع إلى ذلك المستوى، لا بدَّ أن يمتلك أوَّلًا مجموعةً من الاستعدادات والمهارات، الَّتي تمكِّنه من تحقيق ذاته، ومن ثمَّ تجاوز الآخر. ويبدو أن ثمَّة رواياتٍ عديدةٍ في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب، تشير إلى أنَّ الإبداع الأدبيَّ نتاجُ موهبةٍ، إذ يروي الفرزدق أنَّ امرأ القيس لمَّا نشأ كان يقول الشِّعر في النِّساء، فأراد والده حُجْرٌ أن يثنيه عن ذلك، فقال: "ما أدري كيف أصنع به؟

1 خزانة الأدب وغاية الأرب: لتقيّ الدِّين أبي بكر عليّ بن عبد الله الحمويّ الأزراريّ, ت (837), تحقيق: عصام شعيتو, دار ومكتبة الهلال, بيروت, ط1, 1987, ج1, 20.

قالوا له: اجعله في رعاء إبلك فيكون في أتعب عملٍ وأعناه، فأرسله في الإبل، وخرج بها يرعاها يومه، ثمَّ آواها مع اللَّيل، ودنا حُجْرٌ يستمع قوله، فجعل يُنيخُها ويقول: "يا حبَّذا طويلة الأقراب، غزيرة الحلاب، كريمة الصّحاب، يا حبذا شداد الأوراك، عراض الأحناك، طوال الأسماك. ثمَّ بات ليلته يدور ليله كلّه على متحدَّثه الَّذي كان يتحدَّث فيه. فقال أبوه: ما شغلته بشيءٍ. قالوا له: فأرسلْه في الخيل، فأرسلَه في خيله، فمكث فيها يومه حتَّى آواها مع اللَّيل، فدنا أبوه حجرٌ يسمعه، فإذا هو يقول: "يا حبَّذا إناثها نساء، وذكورها ظباء، عدة وسناء، نعم الصّحاب راجلًا أو راكبًا، تدرك طالبًا، أو تفوت هاربًا. فلمَّا رأى ذلك أبوه منه. وكان يرغب به عن قول الشِّعر واتِّباع النِّساء؛ وأبى أن يدع ذلك؛ فأخرجه عنه"[1]. ولأنَّ هذه الموهبة موجودةٌ في الإنسان بالقوَّة، لم يستطع حُجْرٌ أن يمنع ولده امرأ القيس عن قول الشِّعر، عن طريق إبعاده عن حياة القصور والنِّساء، ووضعه في بيئةٍ أخرى مع الإبل والخيل والمراعي؛ إذ إنَّ قول الشِّعر لا علاقة له بالبيئة وظروفها، ولا بالحياة وتقلُّباتها، ولا يأتي شيءٍ يقع خارج نفس الإنسان وكينونته، وإنَّما هو استعدادٌ طبيعيٌّ يجعله الله ضِمْن مَن أراد مِن عباده، يقول الجاحظ: "وبنو حنيفة مع كثرة عددهم، وشدَّة بأسهم، وكثرة وقائعهم، وحَسَد العرب لهم على دارهم وتخومهم وَسْط أعدائهم، حتَّى كأنَّهم وحدهم يَعدِلون بكرًا كلَّها، ومع ذلك لم نرَ قبيلةً قطُّ أقلَّ شعرًا منهم. وفي إخوتهم عِجْلٌ قصيدٌ ورجزٌ، وشعراء ورجَّازون. وليس ذلك لمكان الخصب وأنَّهم أهل مَدَر، وأكَّالو تمرٍ؛ لأنَّ الأوس والخزرج كذلك، وهم في

1 جمهرة أشعار العرب: القرشيّ، 117.

الشِّعر كما قد علمت. وكذلك عبد القيس النَّازلة قرى البحرين، فقد تعرف أنَّ طعامهم أطيب من طعام أهل اليمامة. وثقيفٌ أهل دارٍ ناهيك بها خصبًا وطيباً، وهم وإن كان شعرهم أقلَّ، فإنَّ ذلك القليل يدلُّ على طبعٍ في الشِّعر عجيبٍ. وليس ذلك من قِبَل رداءة الغذاء، ولا من قلَّة الخصب الشَّاغل والغنى عن النَّاس؛ وإنَّما ذلك عن قَدْر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز"[1]. وكأنَّ الجاحظ هنا يردُّ على ابن سلَّام، الَّذي رأى أنَّ الشِّعر يكثر بكثرة الحروب، ويقلُّ بقلَّتها، يقول: "وبالطَّائف شعراء، وليسوا بالكثير، وإنَّما يكثر الشِّعر بالحروب الَّتي تكون بين الأحياء؛ نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يُغيرون ويُغار عليهم، والَّذي قلَّل شعر قريش أنَّه لم يكن بينهم ثائرةٌ، ولم يحاربوا، وذلك الَّذي قلَّل شعر عُمان وأهل الطَّائف"[2]. ويبدو أنَّ هذه الموهبة ليست واحدةً عند كلِّ البشر، بل هي متفاوتةٌ بين إنسانٍ وآخر، إذ إنَّها قد تكون قوَّيةً عند أحدهم، ضعيفةً عند آخر، متوسِّطة عند ثالث؛ ومن هنا كان تشبيه عبد الرَّحمن بن حسَّان للزّنبور بقوله: "كأنَّه ملتفٌّ في بُردي حِبَرة"[3]، ممَّا يُستدلُّ به "على مقدار قوَّة الطَّبع"[4] ، أو "على الطَّبع المتمكِّن"[5]– حسب اصطلاح الجاحظ. ومن ثمَّ فإنَّ كلَّ إنسانٍ موهوب تكون موهبته منحصرةً في جانب أو أكثر من جوانب الفن الواحد، وقد يجمع بين عددٍ من الفنون، ولكن لا يمكن أن تكون للإنسان موهبةٌ في جميع الفنون؛ يقول الجاحظ: "وفي

---

1 الحيوان: الجاحظ، ج4، 380، 381.

2 طبقات فحول الشُّعراء: ابن سلَّام، 259.

3 انظر قضيَّة التَّشبيه هذه في (أسرار البلاغة): 191.

4 السَّابق: 191.

5 السَّابق: 251.

الشُّعراء مَن لا يستطيع مجاوزة القصيد إلى الرَّجز، ومنهم مَن لا يستطيع مجاوزة الرَّجز إلى القصيد، ومنهم مَن يجمعها كجرير، وعُمَر بن لجأ.... والرَّجل قد يكون له طبعٌ في تأليف الرَّسائل والخطب والأسجاع، ولا يكون له طبعٌ في قرض بيت من الشِّعر"[1].

لكن ربَّما وُجِد لبعض النُّفوس قوَّةٌ على المحاكاة في فنٍّ من الفنون، وإن لم يكن لها طبعٌ في ذلك الفنّ، بحيث لا نستطيع أن نميز فيها المطبوع من المتطبِّع، يقول حازم: "وقد تُوجد لبعض النُّفوس قوَّةٌ تتشبَّه بها في ما جرت فيه من نسيبٍ وغير ذلك على غير السَّجيَّة بما جرى فيه على السَّجيَّة من ذلك، فلا تكاد تفرِّق بينهما النُّفوس، ولا يماز المطبوع فيها من المتطبِّع"[2]. وهذه القوَّة أيضًا تتفاوت من شاعرٍ إلى آخر؛ إذ من الشُّعراء مَن له قوَّةٌ على التَّشبه في جميع كلامه أو أكثره، ومنهم في بعض كلامه؛ فالأوَّل لا يحتاج إلى أمرٍ باعثٍ، بينما يحتاج الثَّاني إلى معاونةٍ بالأمور الباعثة على قول الشِّعر. وهذه القوَّة لا تُدرَك بالحرص وبذلك الجهد، بل قد يُمنَعها الحريص، ويُمنَحها غير الحريص، وخير مثالٍ على ذلك جرير والفرزدق؛ إذ إنَّ جريرًا على عفَّته، نسيبه في غاية الرِّقَّة وحسن الأسلوب، والفرزدق على عهره وشدَّة ولوعه بالنِّساء، نسيبه في نهاية الجفاء وقبح الأسلوب، مع حرصه على أن يرقَّه"[3]. لكن –كما يقول حازم– قد يحصل "بحفظ الكثير ممَّا كَثُر منحاه وأسلوبه، ومنزعه، وريّ الذّكر من ذلك، وتعليل النَّفس به أبدًا، ومطارحتها القول على نحوٍ من ذلك، والتَّرامي بالخاطر أبدًا إلى جهات

---

1 البيان والتَّبيين: ج1، 208، 209.

2 منهاج البلغاء: 341.

3 انظر منهاج البلغاء: 342، فما بعد.

من المعارضة لذلك، دربة يوصل بها أيضًا إلى التّشبه، لكن مَن لم يتوصَّل إلى التَّشبه إلَّا بالدّربة من غير أن تكون له القوَّة الَّتي ذكرت، فربَّما وقع له ما يعدُّه ذو القوَّة البصير بطرق النَّقد متكلّفًا أو فاترًا، وإن خفي ذلك على أكثر النَّاس"[1]. كلُّ ذلك رهنٌ بوجود الموهبة –عمومًا– أمَّا إذا انعدمت الموهبة، فإنَّ المرءِ مهما اجتهد في تحصيل الآداب، وتوفّر على اقتناء العلوم واكتسابها، فلن يفيده ما اكتسبه، بخلاف المطبوع على ذلك، فإنَّه، وإن قصَّر في اقتباس العلوم واكتساب الموادّ فقد يلحق بأوساط أهل الصناعة؛ إذ يُحكى أنَّ الخليل بن أحمد، مع تقدُّمه في اللُّغة، ومهارته في العربيَّة، واختراعه علم العروض، لم يكن يستطيع نظم الشِّعر إلَّا بصعوبةٍ، وكان إذا سئل عن سبب إعراضه عن نظم الشِّعر؛ يقول: " يأباني جيّده، وآبى رديئه"، مشيرًا بذلك إلى أنَّ طبعه غير مساعدٍ له على التَّأليف"[2]. وبذلك تتبيَّن أهميَّة الطَّبع في الإنتاج الأدبيّ، لكن الطَّبع وحده لا يصنع مبدعًا؛ إذ إنَّ الإنتاج الصَّادر عن الطَّبع هو –غالبًا– إنتاجٌ يتَّصف بالسَّذاجة، فلا بدَّ –إذًا– للمُبدِع من مهاراتٍ وأدواتٍ أخرى تساعده على أن يكون نتاجه متقنًا، وطبعه مهذّبًا؛ يقول الجاحظ: "العقل المطبوع لا يبلغ غاية الكمال إلَّا بمعاونة العقل المكتسب، وذلك أنَّ العقل الغريزيَّ آلةٌ، والمكتسب مادَّةٌ، وإنَّما الأدب عقل غيرك تزيده في عقلك[3]. والتَّعرُّف على عقول الآخرين، يكون عن طريق الدّربة

---

1 السَّابق: 343، 344.

2 انظر صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشنديّ، ت 821، تحقيق: د. يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987، ج2، 343 فما بعد.

3 رسالة المعاش والمعاد: الجاحظ، ضمن "رسائل الجاحظ"، تحقيق وشرح: عبد السَّلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ج2، 96.

في نتاجهم، من خلال الحفظ والرِّواية، اللَّذين يمكِّنان المُبدِع من معرفة المعجم اللغويِّ للمبدعين قبله؛ يقول أبو داود بن حَرِيز: "رأس الخطابة الطَّبع، وعمودها الدُّربة، وجناحاها رواية الكلام"[1]. وقد عُرف العديد من الشُّعراء برواية شعر مَن سبقهم، أو عاصرهم؛ يقول ابن رشيق: "وقد كان الفرزدق –على فضله في هذه الصِّناعة– يروي للحطيئة كثيرًا، وكان الحطيئة راوية زهير، وكان زهير راوية أوس بن حجر، وطفيل الغنويّ جميعًا، وكان امرؤ القيس راوية أبي دؤاد الإيادي، مع فضل نحيزته، وقوَّة غريزته"[2]. لكنَّ دور المُبدِع، يجب ألَّا يتوقَّف عند حدِّ الرِّواية والحفظ؛ بل لا بدَّ له من نسيان ما حفظه، حتَّى يتلاقح في ذهنه، ويتناكح، فتكون نتيجته أكبر نتيجةٍ في اختياراته؛ يقول خالد بن عبد الله القسري: "حفَّظني أبي ألف خطبةٍ، ثمَّ قال تناسَها، فتناسيتها، فغاضت ثمَّ فاضت، فوالله ما أردت بعد ذلك شيئًا من الكلام، إلَّا سَهُل عليَّ وَعْرُه، ولان لخاطري صعبه"[3]. ويقول الكاتب سهل بن وهب: "الكتابة نفسٌ واحدةٌ تجزَّأت في أبدانٍ متفرِّقةٍ"[4]. وهو يشير بذلك إلى التَّفاعل الَّذي يحدث بين نتاج الكاتب، ونتاج الآخرين. وقد تحدَّث الجاحظ على نحوٍ دقيقٍ جدًّا، عن المراحل والتَّحوُّلات الَّتي يجب أن يمرَّ بها اللَّفظ المسموع في ذهن المُبدِع، حتَّى يؤتي ثمرته؛ يقول عن الوجه النَّافع في سماع المُبدِع للألفاظ: "أن يدور في مسامعه، ويغبّ في قلبه، ويختمر في صدره، فإذا طال مكثها تناكحت ثمَّ تلاحقت، فكانت نتيجتها أكرم نتيجة، وثمرتها أكرم ثمرةٍ؛

---

1 البيان والتَّبيين: ج1، 44.

2 العمدة: ج1، 361.

3 نضرة الإغريض في نصرة القريض: 391.

4 رسالة الجاحظ في المعلّمين: الجاحظ، (ضمن رسائل الجاحظ)، ج1، 40.

لأنَّها حينئذٍ تخرج غير مُسْترَقةٍ ولا مختلسةٍ ولا مغتصبةٍ، ولا دالَّةٍ على فقرٍ؛ إذ لم يكن القصد إلى شيءٍ بعينه، والاعتماد عليه دون غيره. وبين الشَّيء إذا عشَّش في الصَّدر، ثمَّ باض، ثمَّ فرَّخ، ثمَّ نهض، وبين أن يكون المخاطر مختارًا، واللَّفظ اعتسافًا، واغتصابًا، فرقٌ بيِّنٌ"[1]. ولا ريب أنَّ هذه التَّحوُّلات الَّتي تنتهي بالهضم، وإعادة الإنتاج، تتطلَّب من المُبدِع جهدًا كبيرًا، حتَّى تكون كلُّ كلمةٍ في نتاجه مطبوعةً بطابعه الخاصّ، الَّذي لا يمكن أن يشبه بأحدٍ آخر، لذلك ونتيجةً لهذا الصِّراع العنيف[2] بين المُبدِع والكلمات, قد يركن بعض المُبدِعين إلى السّرقة والأخذ المباشر من المبدع والمحفوظ؛ استسهالًا للأخذ، وتجنُّبًا للمشقَّة؛ يقول الجاحظ: "ومتى اتَّكل صاحب البلاغة على الهوينى والوكال، وعلى السّرقة والاحتيال، لم ينل طائلًا، وشقَّ عليه النُّزوع، واستولى عليها الهوان، واستهلكه سوء العادَّة"[3]. وقد عوَّل الجاحظ على السَّماع كثيرًا –ولا سيَّما الأخبار العجيبة الغريبة– في شحذ الذِّهن، وإثارة التَّفكير، وحفز الخيال؛ يقول الجاحظ: "كثرة السَّماع للأخبار العجيبة، والمعاني الغريبة، مشحذةٌ للأذهان، ومادَّةٌ للقلوب، وسببٌ للتَّفكير، وعلَّةٌ للتَّنقير عن الأمور. وأكثر النَّاس سماعًا أكثرهم خواطر، وأكثرهم خواطر

---

1 يقول ابن رشيق: عمل الشِّعر على الحاذق به أشدّ من نقل الصَّخر، ويقال: إنَّ الشِّعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل، أصعب ما يكون على العالم"، العمدة ج1، 24.

ويقول القاضي عبد الجبَّار: "قد يجوز أن يتساوى الرَّجلان في المعرفة، وأحدهما أقوى محاضرةً من الآخر، وإن كان الَّذي يقصِّر عنه مثله في العلم، أو أزيد، لكنَّه يحتاج فيما نعلم إلى تثبيتٍ وفكرةٍ، فلا بدَّ مع الوجه الَّذي ذكرنا من قوَّة المحاضرة؛ ولهذا الوجه يتفاضل العلماء بذلك، فيصحُّ من بعضهم من الخطب والشِّعر، ما لا يصحّ من غيره". المغني، 203.

2 السَّابق: ج1، 40.

3 رسالة الجاحظ في المعلّمين: ضمن رسائل الجاحظ، ج1، 40.

أكثرهم تفكُّرًا، وأكثرهم تفكُّرًا أكثرهم علمًا، وأكثرهم علمًا أرجحهم عملًا"[1]. وهذا ابن طباطبا يحثُّ الشُّعراء على أن يهذِّبوا طباعهم، بالنَّظر المستمرِّ في الأشعار المختارة؛ وإدامة النَّظر هذه تتيح للشَّاعر الفهم الجيِّد لهذه الأشعار، ومن ثمَّ الهضم وإعادة الإنتاج، لتصبح جزءًا من معجمه اللغويِّ؛ يقول: "ينبغي للشَّاعر أن يديم النَّظر في الأشعار الَّتي اخترناها، لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادَ لطبعه، ويَذْرُب لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشِّعر أدَّى إليه نتائج ما استفاده ممَّا نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النَّتيجة كسبيكةٍ مفرغةٍ من جميع الأصناف الَّتي تخرجها المعادن"[2]. وكلَّما ازدادت ثقافة المُبدِع ازداد معجمه اللغويُّ ثراءً؛ يقول الخطابي: "وأمَّا رسوم النَّظم فالحاجة إلى الثَّقافة والحذق فيها أكثر؛ لأنَّها لجام الألفاظ وزمام المعاني، وبه تنتظم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعضٍ، فتقوم له صورةٌ في النَّفس يتشكَّل بها البيان"[3]. ويبدو أنَّه نتيجةً لفساد الطِّباع واختلال الألسنة، أصبح لزامًا على المُبدِعين أن يتقنوا جملةً من المهارات اللُّغويَّة الَّتي تمكِّنهم من امتلاك اللُّغة امتلاكًا كاملًا، وعلى نحوٍ يمكِّنهم من التَّعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم تعبيرًا دقيقًا، خاليًا من العيوب والأخطاء، هذا فضلًا على الثَّقافة العامَّة، والثَّقافة الفنيَّة في أساليب كلِّ فنٍّ؛ الَّتي تمكِّن المُبدِع من التَّعرُّف على مذاهب العرب في بناء هذه الفنون، والتَّصرُّف فيها، يقول ابن طباطبا: "لِلّشعر أدواتٌ يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلُّف

---

1 رسالة حجج النُّبوَّة: الجاحظ، ضمن رسائل الجاحظ، ج1، 239.

2 عيار الشِّعر: 48.

3 بيان إعجاز القرآن: الخطابي، 33.

نظمه، فمَن تعصَّت عليه أداةٌ من أدواته، لم يكمل له ما يتكلَّفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كلِّ جهةٍ؛ فمنها: التَّوسُّع في علم اللُّغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرِّواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيَّام النَّاس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشِّعر والتّصرُّف في معانيه، في كلِّ فنٍّ قالته العرب فيه"[1]. صحيحٌ أن ثمَّة أدوات إنتاجيَّة يحتاج إليها الأعرابيُّ والمولّد؛ من طبعٍ وروايةٍ وذكاءٍ ودربةٍ، لكن يبدو أنَّ حاجة المحدث إلى الدُّربة والحفظ أكثر من حاجة الأعرابيِّ، بسبب فساد الطِّباع وانتشار اللَّحن في الألسنة، الأمر الَّذي أدَّى إلى فقدان الثِّقة بالطَّبع لدى المولّدين؛ يقول القاضي الجرجانيّ: "الشِّعر علمٌ من علوم العرب يشترك فيه الطَّبع والرّواية والذّكاء، ثمَّ تكون الدُّربة مادَّةً له وقوَّةً لكلِّ واحدٍ من أسبابه. ولست أفضِّل في هذه القضيَّة بين القديم والمحدث، والجاهليِّ والمخضرم، والأعرابيِّ والمولّد، إلَّا أنَّني أرى حاجة المحدث إلى الرِّواية أَمَسُّ وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحالة، وجدت سببها والعلَّة فيها أنَّ المطبوع الذّكي لا يمكنه تناول الألفاظ إلَّا روايةً، ولا طريق للرِّواية إلَّا السَّمع، وملاك الرِّواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعضٍ، غير أنَّها كانت بالطَّبع أشدَّ ثقةً، وإليه أكثر استئناسًا"[2]. ويلحظ في هذا النَّص، وفي غيره، تركيز القاضي الجرجانيّ على عنصر الذَّكاء، في إنتاج الخطاب الأدبيّ، وقد جعله في المرتبة الثَّالثة بعد الطبع والرِّواية؛ لأنَّ المُبدِع عندما يروي نتاج الآخرين، يصبح أمامه العديد من الاختيارات،

---

1 عيار الشِّعر: 41، 42.

1 الوساطة: ج1، 21.

وهنا يكون للذَّكاء دورٌ كبيرٌ في أن يكون اختياره متميزًا؛ إذ قيل لبشَّار: "بِمَ فقت أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشِّعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأنِّي لم أقبل كلَّ ما تورده عليَّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التَّشبيهات، فسرت إليها بفهمٍ جيِّد، وغريزة قوَّيةٍ، فأحكمت سيرها، وانتقيت حُرَّها"[1]. ومع استمرار فقدان الثِّقة بالطَّبع، أصبح لزامًا على الشَّاعر أن يتعلَّم العروض أيضًا "ليكون معيارًا له على قوله، وميزانًا على ظنِّه، والنَّحو ليصلح به لسانه، ويقيم به إعرابه"[2]. ومع اتِّساع الحياة وكثرة النَّاس، كان لا بد للشَّاعر من معرفة "النّسب وأيَّام النَّاس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب، فيذكرهما فيمن قصده بمدحٍ أو ذمٍّ"[3]. ويقدِّم ابن وهب للمبدع عددًا من النَّصائح الأسلوبيَّة والاجتماعيَّة والأدائيَّة، الَّتي تضمن له ولنتاجه التفوُّق والانتشار[4]؛ يقول مثلًا: "والَّذي يسمَّى به الشِّعر فائقًا؛ ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنًا رائقًا: صحَّة المقابلة، وحسن النَّظم، وجزالة اللَّفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التَّشبيه، وجودة التَّفصيل، وقلَّة التَّكلُّف، والمشاكلة في المطابقة..."[5]. ويقول في موضعٍ آخر: "فالقليل ممَّا تسمح به النَّفس، ويأتي به الطَّبع، خيرٌ من الكثير الَّذي يُحمل فيه عليها، وإنَّ أعين مع هذا بأن يكون

---

1 زهر الآداب: الحصريّ، 120.

2 البرهان في وجوه البيان: ابن وهب، 138.

3 السَّابق: 138.

4 انظر السَّابق: 138، 144، 145، 153.

5 البرهان في وجوه البيان: 135.

في شرفٍ من قومه ومحلٍ من أهل دهره، كان قليل ما يأتي به من الصَّواب كثيرًا"[1]. وبعد أن يحدِّد أسلوب بناء الخطابة، وما يجب على الخطيب من مراعاة أحوال المستمعين، يرى أنَّ ممَّا يزيد في حسن الخطابة "جهارة الصَّوت"[2]. وألَّا "يحصر عند رمي النَّاس بأبصارهم إليه"[3]، فإنَّ وفِّق بعد ذلك إلى أن يأتي بالبديهة عمَّا يأتي به غيره بعد التّروية، "فذلك الخطيب الَّذي لا يعادله خطيبٌ والأديب الَّذي لا يوازيه أديبٌ"[4]. ويقدِّم ابن رشيق صورةً دقيقةً للشَّاعر، محدِّدًا الخصائص الخُلقيَّة والخَلقيَّة الَّتي ينبغي له أن يتحلَّى بها، هذا فضلًا على معارفَ واسعةٍ من النَّحو، واللُّغة، والفقه، والحساب، والأخبار، وعلم الأنساب... إلخ[5]. وهو يلحُّ على ضرورة الرِّواية، ليس رواية شعر القدماء فقط، بل المحدثين أيضًا، يقول: "ولا يستغني المولّد عن تصفُّح أشعار المولّدين؛ لِما فيها من حلاوة اللَّفظ، وقرب المأخذ، وإشارات الملح، ووجوه البديع الَّذي مثله في شعر المتقدّمين قليلٌ... وإذا أعانته فصاحة المتقدِّم، وحلاوة المتأخِّر، اشتدَّ ساعده، وبَعُد مرماه"[6]. وهذه لفتةٌ كريمةٌ من ابن رشيق، تبيِّن أنَّ نتاج المولّدين يجب ألَّا يتعرَّض للإهمال. صحيحٌ أنَّه طالب بـ "تصفُّح" شعر المولّدين، في حين طالب بـ "حفظ" شعر القدماء، ونسب شعر القدماء إلى "الفصاحة"، وشعر المحدثين إلى

---

1 السَّابق: 135.

2 السَّابق: 153، 162.

3 السَّابق: 153، 162.

4 السَّابق: 167.

5 العمدة: ج1، 361.

6 العمدة: ج1، 361.

"الحلاوة"، إلَّا أنَّ في إشارته دلالةً على اعترافٍ وإعجابٍ –إلى حدٍّ ما– بالشِّعر المحدث، وبضرورة تفاعل المُبدِع مع هذا المنتوج الجديد. وممَّا يلفت النَّظر عند ابن رشيق، أنَّه يلحُّ على ضرورة تنقيح الشَّاعر لشعره، وتهذيبه له، حتَّى يخرج مستويًا؛ يقول: "ولا يكون الشَّاعر حاذقًا مجوِّداً، حتَّى يتفقَّد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديئه، ويثبت جيِّده، ويكون سمحًا بالرَّكيك منه، مطَّرحًا له، راغبًا عنه"[1]. ولجوء الشَّاعر إلى ذلك كان يُعدُّ معيبًا عند معظم البلاغيِّين والنُّقَّاد في القرن الثَّالث – لا سيَّما إذا كان مقصودًا. ويحدِّد ابن الأثير ثماني آلات معرفيَّة، ينبغي أن تتوفَّر في المُبدِع –فضلًا على الطَّبع– حتَّى يسمَّى مبدعًا، وهذه الآلات يمكن حصرها في مجالات ثلاثة: مجال الثَّقافة اللُّغويَّة، ومجال الثَّقافة الأدبيَّة، ومجال الثَّقافة التَّشريعيَّة (الأحكام السُّلطانيَّة)[2]. وبعد أن يؤكِّد ابن الأثير ضرورة معرفة علم العربيَّة من النَّحو والتَّصريف، يفاجئنا بقوله: "ومع هذا فينبغي لك أن تعلم أنَّ الجهل بالنَّحو لا يقدح في فصاحةٍ ولا بلاغةٍ، ولكنَّه يقدح في الجاهل به نفسه... والدَّليل على ذلك أنَّ الشَّاعر لم ينظم شعره وغرضه منه رفع الفاعل، ونصب المفعول، أو ما جرى مجراهما، وإنَّما غرضه إيراد المعنى الحسن في اللَّفظ الحسن المتَّصفين بصفة الفصاحة والبلاغة، ولهذا لم يكن اللَّحن قادحًا في حسن الكلام"[3]. بل إنَّه ذهب إلى أنَّ حفظ كتب النَّحو واللُّغة –عمومًا– هو أمرٌ غير مفيدٍ في صناعة الشِّعر؛ إذ بعد أن يشير إلى ما ذكره ابن الدّهان من أنَّ أبا

---

1 السَّابق: ج1، 365.

2 المثل السَّائر: ج1، 40.

3 المثل السَّائر: ج1، 48.

عليّ الفارسيّ كان معجبًا بالمتنبي لحفظه كتاب الحدود في النَّحو، وكتاب العين في اللُّغة– يعلِّق بقوله: "ولعمري إنَّ فضيلة ذلك تامَّةٌ، إلَّا أنَّها فضيلةٌ خارجةٌ عمَّا تقتضيه صناعة الشِّعر؛ لأنَّ الشِّعر لا يفتقر قائله إلى استخراج كلمات لغويَّة من كتاب العين ولا من غيره، وكذلك لا يفتقر أيضًا إلى عويصٍ غامضٍ من النَّحو، والمتنبي إنَّما يوصف في شعره باختيار الألفاظ والمعاني، لا بحفظه كتاب العين، وكتاب الحدود؛ إذ لو كان هذا ممَّا ينفع في قول الشِّعر كان الخليل بن أحمد، وسيبويه أشعر أهل الأرض"[1]. إنَّه يعترف بأهميَّة النَّحو في تقويم اللِّسان من اللَّحن، لكنَّه يخرجه من أن يكون له أيُّ دورٍ في إنتاج الأدبيَّة، معتمدًا على مقدرة المتلقي في إصلاح أيِّ خللٍ يصيب بنية التَّركيب؛ "لأنَّه إذا قيل: "جاء زيد راكب" إن لم يكن حسنًا إلَّا بأن يقال: "جاء راكبًا" بالنَّصب، لكان النَّحو شرطًا في حسن الكلام، وليس كذلك"[2]. وهو رأيٌ لا يخلو من غرابةٍ، وتناقضٍ من عالمٍ جليلٍ مثل ابن الأثير، يعلم أنَّ دور النَّحو لا يقتصر على إدراك الفاعليَّة والمفعوليَّة، وغيرها، وإنَّما يتجاوز ذلك إلى إدراك العلاقات بين الألفاظ، ثمَّ بين التَّراكيب، وفهم هذه العلاقات هو الَّذي يمكِّن الأديب من تحقيق الأدبيَّة في الأدب. وما فتئ ابن الأثير يؤكِّد أهميَّة الرِّواية والدُّربة في شحذ الذِّهن، وإحراز التَّفوُّق؛ إذ إنَّ الاطِّلاع على نتاج الآخرين، يمكِّن المُبدِع من معرفة أغراض المُبدِعين، وما بلغه كلُّ واحدٍ منهم في غرضه، وإلى أين انتهى في صنعته، الأمر الَّذي يمكِّنه

1 الاستدراك: 13، 14.

2 المثل السَّائر: ج1، 48.

من الاستفادة من كلِّ ذلك، وجَعْله بين يديه، يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد[1]. يضاف إلى ذلك أنَّ المُبدِع عندما يطَّلع على نتاج الآخرين "قد ينقدح له من بينها معنًى غريب، لم يُسبَق إليه"[2]، لا سيَّما أنَّ خواطر النَّاس ليست متفاوتةً كثيرًا في الجودة أو الرّداءة. أمَّا ابن أبي الإصبع المصريّ، فيرى أنَّ الإنتاج الأدبي يتطلَّب امتلاك المُبدِع لنوعين من الأوصاف؛ أوصاف نفسيَّة، وأخرى درسيَّة، وأنَّ على المُبدِع الَّذي يرى في نفسه ميلًا إلى فنٍّ من الفنون، أن يمتحن نفسه في استنباط المخترعات، فإذا وجد لها الفطرة السَّليمة، والذّكاء المتميّز، والفهم السَّريع، والقوَّة الحافظة، والقدرة الحاكية،... إلى غير ذلك ممَّا يتَّصل بكمال الأوصاف النَّفسيَّة، وأضاف إليها الصِّفات الدِّراسيَّة الَّتي تتَّصل بالمعارف اللُّغويَّة، والثَّقافيَّة والأدبيَّة، فهو الَّذي يستحقُّ أن ينعت بالفاضل، أو يسمَّى أديبًا كاملًا"[3]. ويبدو أنَّ مفهوم التَّهذيب والتَّنقيح قد أصابه تحوُّلٌ عند ابن أبي الإصبع؛ إذ أصبح نتاجَ عددٍ من الصِّفات النَّفسيَّة والمهاريَّة في آنٍ معًا؛ يقول: "مَن رُزِقَ من أرباب البلاغة وأصحاب الفصاحة جودة ذهنٍ، وغوص فكرٍ، وكمال عقلٍ، واعتدال مِزاجٍ، وحسن اختيارٍ، ووقفٍ على أقوال النُّقَّاد في حقيقة البلاغة، وكنه الفصاحة، وما عدّ من محاسن الكلام وعيوبه، وَوَقى شحّ نفسه، بحيث يسمح بطرح ما لا يقدر على تغييره من كلامه، كان كلامه موصوفًا بالمهذَّب، منعوتًا بالمنقَّح، وإن قلَّ ابتكاره للمعاني"[4]. ويكاد حازم أن يجعل الإنتاج الأدبيَّ كلَّه صناعةً، وذلك لِما وجده

---

1 المثل السَّائر: ج1، 54.

2 انظر السَّابق: ج1، 54.

3 تحرير التَّحبير: 406.

4 تحرير التَّحبير: 401.

في عصره من اختلالٍ وفسادٍ في الطِّباع؛ يقول: "الطِّباع منذ اختلَّت، والأفكار منذ قصرت، والعناية بهذه الصِّناعة منذ قلَّت، وتحسين كلٍّ من المدَّعين صناعة الشِّعر ظنَّه بطبعه، وظنّه أنَّه لا يحتاج في الشِّعر إلى أكثر من الطَّبع، وبنيته على أنَّ كلَّ كلامٍ مقفًّى موزونٍ شعرٌ، جهالةً منه؛ لأنَّ الطِّباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللَّحن"[1]. ولذلك جعل حازم الإنتاج الأدبيَّ مرتبطًا بامتلاك المُبدِع لثلاث قوًى، قوَّة حافظة، وقوَّة مائزة، وقوَّة صانعة، وهي المعبَّر عنها بالطَّبع الجيّد[2]. ومن ثمَّ، فقد تداخلت الصِّفات الطَّبيعيَّة والمهارات الحرفيَّة في مفهوم الطَّبع عند حازم لتصبح شيئًا واحدًا، ولتصبح كلُّ قوَّةٍ من القوى السَّابقة نتاج طبعٍ وصنعةٍ في آنٍ معًا. فالقوَّة الحافظة تعتمد على الرِّواية، الَّتي تمكِّن المُبدِع من تكوين المخزون اللُّغوي الَّذي يستدعيه عندما يريد التَّعبير عن معنًى من المعاني، وتعتمد على الذَّكاء الَّذي يمكِّن المُبدِع من الاختيار الصحيح؛ لأنَّ "المنتظم الخيالات كالنَّاظم الَّذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزَّأة محفوظة المواضع عنده، فإذا أراد أيَّ حجرٍ شاء على أيِّ مقدارٍ شاء عمد إلى الموضع الَّذي يعلم أنَّه فيه، فأخذه منه ونظمه"[3]. والقوَّة المائزة، وهي الَّتي "يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنَّظم والأسلوب والغرض، ممَّا لا يلائم ذلك، وما يصحُّ ممَّا لا يصحُّ"[4]، تعتمد أيضًا على الذَّكاء، والخبرة الَّتي تساعد المُبدِع على تكوين حساسيَّةٍ متميّزةٍ نحو التَّراكيب. بينما يساعده الذَّكاء على الاختيار

1 منهاج البلغاء: 26.

2 السَّابق: 43.

3 السَّابق: 42، 43.

4 منهاج البلغاء: 43.

المناسب والمتميّز. أمَّا القوَّة الصَّانعة، وهي "القوى الَّتي تتولَّى العمل في ضمِّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتَّركيبات النَّظميَّة، والمذاهب الأسلوبيَّة إلى بعضٍ، والتَّدرُّج من بعضها إلى بعضٍ، وبالجملة الَّتي تتولَّى جميع ما تلتئم به كليَّات هذه الصِّناعة"[1]. فهي تعتمد أيضًا على الذَّكاء والخبرة اللَّذين يتيحان للمبدع التَّميُّز والتَّفرُّد عن غيره من المُبدِعين، ومن ثمَّ "فليست المحاكاة في كلِّ موضعٍ تبلغ الغاية القصوى من هزِّ النُّفوس وتحريكها، بل تؤثِّر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها"[2]. والسُّؤال الَّذي يطرح نفسه الآن: هل كلُّ مَن امتلك الطَّبع الجيِّد، والصِّناعة المتميِّزة، هو مبدعٌ، أو ثمَّة أشياء أخرى، إضافة إلى الطَّبع والصَّنعة يجب أن يسعى إليها المُبدِع حتَّى يستحقّ هذا الاسم؟ في الواقع إنَّ النُّقَّاد والبلاغيّين رأوا في المُبدِع ذلك الإنسان الَّذي يسعى نحو التَّميُّز والتَّفرُّد دائمًا، ليس بما يملك من طبعٍ وصنعةٍ فقط، بل أيضًا بما يملكه من جدٍّ واجتهادٍ وعملٍ دؤوبٍ، يمكِّنه من الوصول إلى ما لم يصل إليه غيره، فابن الرُّومِيّ–كما يقول ابن رشيق– "أولى النَّاس باسم شاعرٍ، لكثرة اختراعه، وحسن افتتانه"[3]؛ لأنَّ المُبدِع الحقيقيَّ ليس الَّذي يأتيك بالأشياء المألوفة المتداولة، بل الَّذي يجتهد في صنعته ويتلطَّف في حرفته، فيأتيك بالبدعة الَّتي لا تعرفها، وتدهش لسماعها؛ يقول عبد القاهر: "ولا يغرَّنَّك من أمره أنَّك ترى الرَّجل، يقول: "أتى بي الشَّوق إلى لقائك، وسار بي الحنين إلى رؤيتك"، وأشباه ذلك ، ممَّا تجده لسعته وشهرته يجري

1 السَّابق: 43.

2 السَّابق: 121.

3 العمدة: ج1، 487.

مجرى الحقيقة الَّتي لا يُشكل أمرها، فليس هو كذلك أبدًا، بل يدقُّ ويلطف، حتَّى يمتنع مثله إلَّا على الشَّاعر المفلق، والكاتب البليغ، وحتَّى يأتيك بالبدعة لم تعرفها، والنَّادرة تأنق لها"[1]؛ إذ إنَّ هذه الصَّنعة –كما يقول عبد القاهر– لا تدين إلَّا "للمروي المجتهد"[2]. بل إنَّ العمليَّة الإبداعيَّة –عند ابن الأثير– قوامها الاجتهاد، وما التَّقليد إلَّا مرحلة من مراحلها– وهذا الاجتهاد يفضي بالمُبدِع إلى أن يكون إمامًا؛ يقول عن الأديب الَّذي يفتتح طريقه لنفسه مستلهمًا الموروث الدينيَّ والأدبيَّ: لـ "يصرف همَّه إلى حفظ القرآن الكريم، وكثيرٍ من الأخبار النَّبويَّة، وعدَّةٍ من دواوين فحول الشُّعراء، ممَّن غلب على شعره الإجادة في المعاني والألفاظ، ثمَّ يأخذ في الاقتباس من هذه الثَّلاثة؛ أعني القرآن والأخبار النَّبويَّة والأشعار، فيقوم ويقع، ويخطئ ويصيب، ويضلُّ ويهتدي، حتَّى يستقيم على طريقةٍ، يفتتحها لنفسه، وأخلق بتلك الطَّريق أن تكون مبتدعةً غريبةً، لا شركة لأحدٍ من المتقدِّمين فيها، وهذه الطَّريق هي طريق الاجتهاد، وصاحبها يعدّ إمامًا في فنِّ الكتابة"[3]. فالمُبدِع حين يجتهد، يكون اجتهاده مبنيًّا على التَّفرُّد والتَّميُّز، بل والرَّغبة في الكمال[4] ومن ثمَّ، فإنَّ علوَّ همَّة المُبدِع يتمّ تحديها بمقدار اجتهاده؛ يقول الصّرصريّ: "ينبغي للمتكلِّم أن يجتهد فيما يدلّ على كيفيَّة همَّته"[5]. وهذا يعني أنَّ على

---

1 دلائل الإعجاز: 295.

2 أسرار البلاغة: 341.

3 المثل السَّائر: ج1، 100.

4 تحرير التِّحبير: 4, 9.

5 الإكسير في علم التفسير: سليمان بن عبد القويّ الصّرصريّ البغداديّ، ت716، تحقيق: د. عبد القادر حسين، المطبعة النّموذجيَّة، بلا تاريخ، 97.

المُبدِع أن يبرز كلَّ إمكانيَّاته في الإبداع الأدبيِّ، حتَّى يكون نتاجه متميِّزًا عن الآخر القديم والمعاصر، وذلك بحسب استعداده واجتهاده, حتَّى ينتهي إلى رتبة الإعجاز[1].

1 الإشارات والتَّنبيهات: 3.

الفصل الثَّاني

المُبدِع ومَلَكتا البلاغة والفصاحة

إذا كانت الفصاحة صفةً لمتكلِّمٍ ينتج خطابًا يُوصَف بأنَّه موافقٌ لقواعد اللُّغة الفصيحة والإلقاء السَّليم، فإنَّ البلاغة هي صفةٌ لمبدعٍ ينتج خطابًا يُوصَف بأنَّه إعادة إنتاجٍ للخطاب السَّابق، على نحوٍ غير مألوفٍ. وهذا يعني أنَّ الفصاحة تُوجد في البلاغة بالقوَّة، ومن ثمَّ فكلُّ بليغٍ فصيحٌ، وليس كلُّ فصيحٍ بليغًا، وهو ما سيتبيَّن من دراسة المصطلح والظَّاهرة.

أ- المصطلح والظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج في علم الأسلوب:

البلاغة Rhetoricكانت تعني أساسًا "الكلام أمام النَّاس أو الخطابة"[1]. وهذا الفهم يعود إلى الإغريق الَّذين رأوا في البلاغة والخطابة شيئًا واحدًا؛ إذ إنَّ الأصل اليونانيَّ لمصطلح Rhetoricهو Rhetor؛ أي خطيب[2]. ثمَّ تحوَّلت البلاغة إلى "فنٍّ للخطابة"؛ أي إلى "جملةٍ من المبادئ العلميَّة المتسلسلة الَّتي تفسِّر مكوّنات الإقناع اللَّفظيِّ وتشجِّعه"[3]، كما هو الحال في "فنِّ الخطابة" لأرسطو. وفي مرحلةٍ أخرى صارت البلاغة: الأسلوب الأدبيّ لكلِّ الفنون الأدبيَّة، وأهمّ عناصر هذا الأسلوب: الابتداع، والتَّرتيب، والتَّعبير أو طريقة العرض الأكثر وضوحًا، والأكثر إدهاشًا، والفعل الَّذي يعالج القصد في سرعة النُّطق والحركات، وتغيُّرات الملامح[4]. وهذه العناصر سرعان ما أصبحت أداةً تحليليَّةً لكلِّ أنماط التَّعبير الأدبيِّ؛ أي أنَّ البلاغة أصبحت وسيلةً لتقويم النُّصوص وإنتاجها؛ يقول غيرو: "كانت البلاغة، في الأصل، فنًّا لتأليف الخطاب، ثمَّ انتهت إلى احتواء التَّعبير اللِّساني كلِّه، وبالاشتراك مع الفنون الشِّعريَّة، احتوت الأدب جميعًا"[5]. وبالنِّسبة إلى المُبدِع، فإنَّ دراسة البلاغة، من حيث هي وسيلةٌ لإنتاج النُّصوص الأدبيَّة يعني: "دراسة الكيفيَّة الَّتي يكتب بها المرء بشكلٍ فعَّالٍ"[6].

---

1 الشّفاهيَّة والكتابيَّة: 57.

2 السَّابق: 204.

3 السَّابق: 205.

4 انظر الأسلوب والأسلوبيَّة: بيير غيرو، 10.

5 الأسلوب والأسلوبيَّة: بيير غيرو، 9.

6 الشّفاهيَّة والكتابيَّة: 215.

هكذا كانت البلاغة، فنًّا للكتابة، وفنًّا للتَّأليف، فنًّا لغويًّا، وفنا أدبيًّا، وهي اليوم جزءٌ من النَّظريَّة الأسلوبيَّة المعاصرة، الَّتي لم يعد هدفها إنتاج النُّصوص الأدبيَّة، بل تحليلها. ومن ثمَّ، فقد أصبح ينظر إلى البلاغة على أنَّها ما يعطي للأدب أدبيَّته؛ يقول خوسيه ماريا: "البلاغة تفسِّر اللُّغة البلاغيَّة (الأدبيَّة) بصلة التَّعارض الَّتي تربط بينها وبين اللُّغة النَّمطيَّة"[1]. وهذه البلاغة في تطوُّراتها المختلفة هي نتاج صنعة الإنسان الفعليَّة، والمنهجيَّة، والحرفيَّة، عمومًا[2]. أمَّا الفصاحة Eloquence فقد كانت وما زالت جزءًا من النَّظرية البلاغيَّة؛ إذ بمقدار ما تطرح الفصاحة نفسها على أنَّها "فنّ الاستخدام السَّليم للُّغة[3]، تطرح البلاغة على أنَّها "فنّ تجميل الكلام"[4]. وبقدر امتلاك المُبدِع للُّغة وقواعدها، تتحدَّد كفاءتـــه الأدبيَّـــة Literatyco mpetcnce ولا ريب أنَّ امتلاك المُبدِع لمَلَكة الفصاحة، يكون من خلال التَّدرُّب المستمرِّ على الأساليب اللُّغويَّة الصَّحيحة والرَّاقية، ومعرفة القواعد الَّتي تقوم عليها اللُّغة الَّتي يستخدمها في نتاجه؛ يقول كلر: "تعتمد القدرة الكفاءة الأدبيَّة، مثلها مثل اللُّغويَّة، على الدّربة والتَّمكُّن، ومعرفة اللُّغة معرفةٌ تامَّةٌ تساعد على اكتساب القدرة الأدبيَّة فقط إلى حدٍّ معيَّنٍ"[5]. وقد قدَّم اليونانيُّون نظريَّة في الفصاحة تناولت شروط التَّعبير الصَّحيح، وطرق الإلقاء المختلفة صحيح أنَّ اللُّغة من حيث هي تعبيرٌ مشتركٌ بين أفراد الشَّعب الواحد هي

---

1 نظريَّة اللُّغة الأدبيَّة: 24.

2 البلاغة والأسلوبيَّة: هنريش بليت. 16.

3 نظريَّة اللُّغة الأدبيَّة: خوسيه ماريا، 24.

4 السَّابق: 24.

5 نقلًا عن "دليل النَّاقد الأدبيّ": 127.

واحدةٌ، ولكنَّها تتعدَّد، لا بتعدُّد لهجاتها فقط، بل بتعدُّد الأفراد النَّاطقين بها؛ إذ إنَّ لكلِّ إنسانٍ بصمته الصَّوتيَّة الخاصَّة، كما أنَّ له بصمته الأسلوبيَّة الخاصَّة. وتظهر هذه البصمة الصَّوتيَّة في كيفيَّة استغلال المُبدِع لأدوات توصف بأنَّها غير لغويَّةٍ؛ من نبرٍ وتنغيمٍ وعلامات ترقيم... إلخ؛ إذ إنَّ الكلمات المنطوقة -غالبًا- "ما تحتفظ بالنَّغمات التَّوافقيَّة للمشاعر الأصليَّة"[1]. لكن مع تحوُّل الفنون من العالم الشّفاهيّ إلى العالم الكتابيّ، تراجع دور الإلقاء في النَّظريَّة البلاغيَّة اليونانيَّة؛ "لأنَّها وضعت المهارات اللَّفظيَّة المكتسبة من فنِّ الخطاب لتلبِّي حاجات الخطابة والكتابة"[2]. ويبدو أنَّ النَّظريَّات اللِّسانيَّة الحديثة، لم تلتفت أيضًا إلى مظاهر الدّلالة الَّتي يحملها المنطوق، نتيجة تركيزها على المكتوب دون المنطوق؛ يقول تودوروف: "كيف حدث أنَّ النَّظريَّات اللِّسانيَّة الشَّائعة لم تلتفت أثناء بحثها عن المنطوق إلى مظاهر الدّلالة الَّتي تحملها عمليَّة النُّطق؟! إنَّ عملية النُّطق تترك بصمتها على كلِّ منطوق"[3]. وفي العصر الرَّاهن أصبحت الفصاحة والبلاغة جزءًا من النَّظريَّة الأسلوبيَّة المعاصرة؛ الَّتي تطالب المُبدِع أن يصنع نفسه منذ البدء من خلال اللُّغة وأن يمتلك "لغته امتلاكًا شخصيًّا وكاملًا، ويتحمَّل مسؤوليَّةً متساويةً عن الفنون والإنسان كلّ لحظةٍ من لحظاتها". وهذا يتطلَّب من المُبدِع مزيدًا من المعرفة والخبرة النَّاجمة عن الدّربة، حتَّى يستطيع التَّمكُّن من

---

1 الفنون والإنسان (مقدّمة موجزة لعلم الجمال): أروين أدمان، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 2001، 69.

2 الشّفاهيَّة والكتابيَّة: 214.

3 الأدب والدّلالة: تودوروف، ترجمة: د. محمَّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، ط1، 1996، 18، 23.

لغته، واستخدامها وفقًا لمقاصده استخدامًا سليمًا. وهذا يأتي الاستخدام الفني بوصفه "توسيعًا لبعض خصائص اللغة واستعمالًا لها"[1]. وهذا يعني أنَّ مرجع كلٍّ من الفصاحة والبلاغة هو الاختيار الخاصُّ للمبدع، الَّذي يلتزم قواعد اللُّغة من جهة، ومن جهة أخرى يتجاوز الاستخدام المألوف للُّغة وقواعدها، حتَّى يكون لكلامه، من خلال مصطلحي "الفصاحة" و"البلاغة"؛ يقول جاكبسون: "إنَّ الجمل غير القواعديَّة "المنحرفة" ترد في الشِّعر أكثر بكثيرٍ من ورودها في النَّثر، ويشكِّل تمييز هذه الجمل المنحرفة عنصرًا أساسيًّا في استجابتنا للشِّعر"[2]. فالبلاغة لم تعد فنًّا للإقناع فقط، بل أصبحت فنًّا للإمتاع أيضًا؛ أي أنَّها أصبحت فنًّا للمبدع والمتلقِّي معًا.

<u>ب- المصطلح في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب:</u>

لا شكَّ أنَّ اللُّغة هي أرقى أشكال التَّواصل الَّتي توصَّل إليها الإنسان؛ للتَّعبير عن ذاته، والتَّواصل مع الآخر. ومن ثمَّ، فكلُّ إنسان امتلك هذه القدرة يسمَّى "فصيحًا"؛ يقول الجاحظ: "والإنسان فصيحٌ، وإن عبَّر عن نفسه بالفارسيَّة أو بالهنديَّة أو بالرُّوميَّة، وليس العربيُّ أسوأ فهمًا لطمطمة الرُّوميّ من الرُّوميّ لبيان لسان العربيّ، فكلُّ إنسانٍ من هذا الوجه يقال له فصيحٌ"[3]. أمَّا الَّذي لا يمتلك هذه القدرة فهو "أعجم"؛ يقول الجاحظ: "والفصيح هو الإنسان، والأعجم كلُّ ذي صوتٍ لا يفهم إرادته إلَّا ما كان

---

1 اللُّغة والأدب: 41.

2 القواعد التَّوليديَّة والتَّحليل الأسلوبيّ: جي بي ثورن، 85.

3 الحيوان: الجاحظ، ج1، 32.

من جنسه"[1]. وهذا الفهم للمصطلح يؤيِّده الاشتقاق اللُّغويُّ؛ إذ جاء في معظم المعاجم اللُّغويَّة أنَّ الفصاحة هي البيان، وقال أئمَّة الاشتقاق: مدار تركيب الفصاحة على الظّهور[2]. لكن هل كلُّ مَن أبان عمَّا في نفسه، وأظهر ما فيها هو فصيحٌ؟ هنا حدث تحوُّلٌ في فهم المصطلح وفي استخدامه؛ إذ استخدم مجازًا للدّلالة على ذلك المتكلّم الَّذي يتميَّز بسرعة النُّطق، ومضيّ القول؛ جاء في تاج العروس أنَّه "من المجاز: لسان فصيح؛ أي: طلق. والفصيح: المنطلق اللِّسان في القول"[3]. ولا ريب أنَّ طلاقة اللِّسان تتطلَّب سهولةً في اللَّفظ، وسرعةً في البديهة، ولذلك قيل: "أفصح النَّاس أسهلهم لفظًا، وأحسنهم بديهةً"[4]. لكن يبدو أنَّ طلاقة اللِّسان، لن يكون لها قيمةٌ في حال كان اللِّسان يعاني من اللَّحن، لذلك كان لا بدَّ من ضبط المصطلح على نحوٍ أكثر شمولًا ودقَّة، بحيث يحتوي جودة النُّطق واللُّغة معًا؛ يقال: "فَصُح الرَّجل: جادت لغته، فلم يلحن"[5]. ومن ثمَّ أضحت فصاحة المتكلِّم في الاصطلاح اللُّغويّ تعني: "مَلَكة يقتدر بها على التَّعبير عن المقصود بلفظٍ فصيحٍ"[6]. أي أنَّ المصطلح أصبح وصفًا للّافظ والملفوظ معًا، بعيدًا عن أيّ مضمونٍ فنِّيٍ أو أسلوبيٍّ. ويبدو أنَّ تطوُّر مصطلح "بلاغة" شبيهٌ

1 السَّابق: ج1، 32.

2 تاج العروس: مادَّة (فصح).

3 السَّابق: مادَّة (فصح).

4 من صدر رسالة الجاحظ في البلاغة والإيجاز: ج2، 15.

5 تاج العروس: مادَّة (فصح).

6 الكليَّات (معجم المصطلحات والفروق اللُّغويَّة): لأبي البقاء أيُّوب موسى الكفويّ، ت 1094، قابله على نسخة خطيَّة وأعده للطَّبع ووضع فهارسه: د. عدنان درويش، محمَّد المصريّ، مؤسَّسة الرِّسالة، بيروت، ط2، 1993، 237.

إلى حدٍّ ما بتطوُّر مصطلح فصاحة؛ إذ تدور معاني المصطلح في المعاجم العربيَّة حول الوصول والانتهاء[1]؛ أي وصول المتكلِّم بعبارته إلى كنه ما في نفسه، وإلى نهاية مراده[2]. لكنَّ ذلك الوصول قد يكون بالكلام الملحون، المعدول عن جهته، لذلك استخدم المصطلح استخدامًا مجازيًّا بمعنى الفصاحة، فكان البليغ هو: "الفصيح الَّذي يبلغ بعبارته كنه ضميره، ونهاية مراده"[3]. وفي هذه المرحلة تتساوى الفصاحة والبلاغة، ويتساوى البليغ والفصيح؛ إذ كلاهما يعبِّر عن مراده بلفظٍ فصيحٍ. وبما أنَّ كلام الفصيح يخلو من الملامح الفنيَّة والأسلوبيَّة، الَّتي لها وقعٌ في المتلقِّي؛ لأنَّ الفصيح قادرٌ على إنتاج الكلام السَّليم، وليس الجميل، فقد كان لا بدَّ من ضبط المصطلح على نحوٍ يجعله يتجاوز السَّلامة اللُّغويَّة إلى الجمال اللُّغويِّ؛ أي تجاوز الفصاحة إلى البلاغة، جاء في كتاب الفروق أنَّ البلاغة: "هي إيصال المعنى إلى النَّفس في أحسن صورةٍ"[4]. وجاء في لسان العرب أنَّ البليغ: "حسن الكلام فصيحه، يبلغ بعبارة لسانه كنه ما في نفسه"[5]. وبذلك دخل الحسن والجمال إلى المصطلح، الَّذي أصبح يعني في الاصطلاح اللُّغويِّ: "ملكة يُقتدَر بها على تأليف كلامٍ بليغٍ"[6]. هذا الكلام البليغ قد يكون بليغًا بذاته؛ أي بما يحتويه من مواصفاتٍ، أو يكون بليغًا باعتبار وقعه في المتلقِّي؛ يقول الرَّاغب:

---

1 انظر تاج العروس، ولسان العرب: مادَّة (بلغ).

2 السَّابق: مادَّة (بلغ).

3 تاج العروس: مادَّة (بلغ).

4 الفروق في اللُّغة: أبو هلال العسكريّ، تحقيق لجنة إحياء التُّراث العربيّ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980، 56.

5 لسان العرب: مادَّة (بلغ).

6 الكليَّات: 263.

"والبلاغة على وجهين: أحدهما: أن يكون بذاته بليغًا، وذلك بأن يجمع ثلاثة أوصافٍ: صوابًا في موضوع لغته، وطبقًا للمعنى المقصود به، وصدقًا في نفسه، ومتى اخترم وصف من ذلك كان ناقصًا في البلاغة. والثَّاني: أن يكون بليغًا باعتبار القائل والمقول له، وهو أن يقصد القائل به أمرًا ما، فيورده على وجهٍ حقيق أن يقبله المقول له"[1]. ويبدو أنَّ تناول البلاغيّين والنُّقَّاد العرب لمصطلحي "فصاحة" و"بلاغة"، قد ترافق بشيءٍ من الاضطراب وعدم التَّحديد في فهم المصطلحين؛ إذ نجد الجاحظ يستخدم مصطلح فصاحة تارةً بوصفه مَلَكةً تسمح لصاحبها أن يؤدِّي الحروف من مخارجها، أداءً سليمًا؛ يقول: "قال معاوية يومًا مَن أفصح النَّاس؟ فقال قائلٌ: قومٌ ارتفعوا عن لخلخانيَّة الفرات، وتيامنوا عن عنعنة تميمٍ، وتياسروا عن كسكسة بكرٍ، ليست لهم غمغمة قُضاعة، ولا طُمْطُمانيَّة حِمْير، قال من هم؟ قال: قريش"[2]. ومعلومٌ أنَّ أصحاب هذه اللَّهجات لا يتمكَّنون من أداء الحروف على نحوٍ سليمٍ، وربَّما يكون سبب ذلك هو عدم نقاء البيئة الَّتي يعيشون فيها، نتيجة الاحتكاك مع الفرس أو الرُّوم. كما أنَّ وجود خللٍ في آلة النُّطق عند الإنسان قد لا يمكِّنه من إخراج بعض الحروف من مخرجها الصَّحيح؛ يقول عن واصل: "ومن أجل الحاجة إلى حسن البيان، وإعطاء الحروف حقوقها من الفصاحة, رام أبو حذيفة إسقاط الرَّاء من كلامه"[3]. ولم يقتصر وعي الجاحظ بالمصطلح على المستوى الأدائيّ للحروف بل تجاوز ذلك إلى المستوى الإفراديّ؛ إذ

---

1 تاج العروس: مادَّة (بلغ).

2 البيان: ج3، 212. والخلخانيَّة والغمغمة والطّمطمانيَّة: العجمة في النّطق. أمَّا العنعنة: فهي قلب الهمزة عينًا، والكسكسة: قلب الكاف سينًا. انظر حاشية المحقِّق.

3 السَّابق: ج1، 14، 15.

إنَّ استخدام المتكلِّم لكلماتٍ معيَّنةٍ يخرجه من دائرة الفصاحة؛ يروي الجاحظ أنَّ أبا سعيد عبد الكريم بن روح "قال أهل مكَّة لمحمَّد بن المناذر الشَّاعر: ليست لكم معاشر أهل البصرة لغة فصيحة، إنَّما الفصاحة لنا أهل مكَّة. فقال ابن المناذر: أمَّا ألفاظنا فأحكى الألفاظ للقرآن، وأكثرها له موافقةً، فضعوا القرآن بعد هذا حيث شئتم أنتم تسمُّون (القِدْر) (بُرْمَة) وتجمعون (البُرمة) على (بُرام)، ونحن نقول (قِدْر) ونجمعها على (قُدور)، وقال الله Y: ﴿وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ﴾[1]. فعدّ عشر كلماتٍ لم أحفظ أنا منها إلَّا هذا"[2]. وهذا المستوى –على ما يبدو– يتَّصل بثقافة المتكلِّم اللُّغويَّة؛ إذ بمقدار اطِّلاعه وتحرِّيه يكون استخدامه للكلمات هو الأفصح. ويمتدُّ هذا الوعي بالمصطلح –عند الجاحظ– إلى المستوى النَّحويِّ، يقول: "وممَّن كان لا يلحن البتَّة حتَّى كأنَّ لسانه أعرابيٌّ فصيحٌ: أبو زيد النَّحويّ، وأبو سعيد المعلّم"[3]. والجاحظ –هنا– وإن جعل الفصاحة المثاليَّة صفةً للأعراب، فإنَّه لم ينفِها عن غيرهم، وإن كان حضورها عند غير الأعراب لا يبلغ المستوى المثاليَّ. وتتجلَّى قمَّة العبقريَّة عند الجاحظ في أنَّه ربط هذه المستويات جميعًا بالبلاغة، جاعلًا الفصاحة تدخل في مكوِّنات البلاغة، إذ إنَّ البليغ لا بدَّ أن يعبِّر عن ذاته بكلامٍ فصيحٍ؛ يقول: "فمن زعم أنَّ البلاغة أن يكون السَّامع يفهم معنى القائل، جعل الفصاحة واللّكنة، والخطأ والصَّواب، والإغلاق والإبانة، والملحون والمعرّب، كلَّه سواءً، وكلَّه بيانًا، وكيف يكون ذلك كلّه بيانًا؟!"[4]. ومن ثَمَّ

---

2 سورة سبأ: الآية (1).

3 البيان والتَّبيين: ج1, 18, 19.

3 السَّابق: ج2، 220.

4 السَّابق: ج1، 162

فالعتَّابيّ حين زعم أنَّ "كلّ مَن أفهمك حاجته فهو بليغٌ... إنَّما عنى إفهامك حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء"[1]. ويستخدم ابن طباطبا مصطلح "فصيح"؛ بوصفه نتاجًا لبيئة البداوة، في مقابل "المولَّد"، بوصفه نتاجًا لبيئة الحضر. ومن ثمَّ، فإنَّ على المُبدِع أن يحدِّد اختياراته، فلا يخلط الكلام الفصيح بالمولَّد؛ يقول: "وكذلك الشَّاعر إذا أسَّس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدويِّ الفصيح، لم يخلط به الحضري المولَّد. وإذا أتى بلفظةٍ غريبةٍ أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهَّل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشيَّة، النَّافرة، الصَّعبة القياد"[2]. ومن ثمَّ يستخدم مصطلح "فصاحة"، بوصفه صفةً لمتكلِّمٍ أو لمبدعٍ يتميَّز بطلاقة اللِّسان، وهذه الفصاحة أو الطَّلاقة هي مَلَكةٌ يحصِّلها المُبدِع بحفظه لنتاج القدماء؛ يقول عن خالد بن عبد الله القسري، الَّذي حفظ ألف خطبةٍ: "كان حفظه لتلك الخطب رياضةً لفهمه، وتهذيبًا لطبعه، وتلقيحًا لذهنه، ومادَّةً لفصاحته، وسببًا لبلاغته ولَسَنه وخطابته"[3]. أمَّا قدامة فيستخدم مصطلح "فصاحة"، من حيث هو صفةٌ للَّفظ السَّلس، الخالي من جميع العيوب الَّتي يمكن أن تكدِّر صفوه؛ يقول في نعت اللَّفظ: "أن يكون سمحًا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلوِّ من البشاعة"[4]. وهو يرى أنَّ اختيار المُبدِع لهذه النَّوعيَّة من الألفاظ يكون حسنًا، وإن خلت هذه الألفاظ من سائر النُّعوت الَّتي تمنحها قيمتها

---

1 البيان والتَّبيين: ج1، 162.

2 عيار الشِّعر: 44.

3 السَّابق: 48.

4 نقد الشِّعر: 74

الفنيَّة والجماليَّة[1]. ونجد القاضي الجُرجانيَّ يستخدم مصطلح "فصاحة" بوصفه مزيةً لتفاضل بعض المتكلِّمين على بعضٍ؛ يقول: "وأنت تعلم أنَّ العرب مشتركةٌ في اللُّغة واللِّسان، وأنَّها سواءٌ في المنطق والعبارة، وإنَّما تفضل القبيلة أختها بشيءٍ من الفصاحة"[2]. وهو يرى أنَّ فساد اللِّسان واختلاله يكون "من باب اللَّحن، والخطأ من ناحية الإعراب واللُّغة"[3]. صحيحٌ أنَّ على المُبدِع أن يأخذ هذه الأمور بعين الاعتبار أثناء اختياره، لكنَّه إذا توقَّف عندها، فإنَّه سيبقى في دائرة الفصاحة، ولن يستطيع الولوج إلى منطقة البلاغة؛ لأنَّ إنتاجه حينئذٍ سيكون خاليًا من أيِّ ملمحٍ فنِّيٍّ؛ يقول القاضي الجُرجانيُّ: "وأقلُّ النَّاس حظًّا في هذه الصِّناعة مَن اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللُّغة"[4]. أمَّا التَّفاضل بين المُبدِعين، فإنَّه يكون من خلال البلاغة الَّتي تعتمد على الطَّبع والذّكاء وحدَّة القريحة والفطنة"[5]. بل إنَّ القاضي الجُرجانيَّ يكاد يخرج الفصاحة من دائرة المفاضلة بين مبدعٍ وآخر، أو بين القديم والمحدث؛ لأنَّ الخطأ في اللُّغة أو الإعراب أو النَّظم هو أمرٌ لم يخلُ منه قديمٌ ولا محدثٌ[6]. وينطلق ابن وهب في تناوله لمصطلح "فصاحة" من أصله اللُّغويّ؛ إذ إنَّ "أصل الفصيح من الكلام ما أفصح عن المعنى"[7]،

---

1 انظر السَّابق: 74.
2 الوساطة: ج1، 22.
3 الوساطة: ج2، 311.
4 السَّابق: ج2، 311.
5 انظر السَّابق: ج1، 22.
6 انظر السَّابق: ج1، 14.
7 البرهان: 129.

ثمَّ يتحرَّك نحو المعنى الاصطلاحيّ؛ يقول: "وأمَّا الفصيح من الكلام فهو ما وافق لغة العرب، ولم يخرج عمَّا عليه أهل الأدب، ولتصحيح وضع النَّحو، ولجمعه وُضعت الكتب في اللُّغة، وذُكر المستعمل منها والشاذّ والمهمل"[1]. وهو يرى أنَّ الفصاحة ليست حكرًا على الأعراب البداة، بل تصحُّ أيضًا للمولّد الَّذي قد تأدَّب ونظر في النَّحو واللُّغة، وأخذ بهما نفسه، ومرن عليهما لسانه، حتَّى صار ذلك عادَّةً له[2]. ويحاول أن يقلِّل من شأن اللَّحن بالنِّسبة إلى مبدعي عصره، قياسًا إلى القدماء؛ إذ إنَّ اللَّحن "قد فشا، وعظم، وفسدت الفصاحة بمخالطة العرب الأعاجم والأنباط، وسائر الأجناس"[3]. وربَّما يكون ابن وهب أول من مايز بين مصطلحي "الفصاحة" و"البلاغة" وعلى نحوٍ صريحٍ ومنهجيٍّ، جاعلًا الفصاحة داخلةً في مكوِّنات البلاغة، والبلاغة متجاوزة لنمطية الفصاحة، في تراتبيَّةٍ تبيِّن مستويات الإفصاح عند كلِّ فردٍ من البشر على هذا النَّحو:

الإفصاح:
- إفصاح المتكلِّم عن نفسه يكون باللَّفظ المرذول.
- إفصاح الفصيح عن نفسه يكون باللَّفظ الفصيح.
- إفصاح المُبدِع عن نفسه يكون باللَّفظ الفصيح البليغ.

وقد بيَّن ابن وهب ذلك في تعريفه البلاغة، مبيِّنًا أنَّ كلَّ الَّذين سبقوه قصَّروا عن الإحاطة بحدِّها؛ يقول في حدِّها: "وحدُّها عندنا: القول المحيط بالمعنى المقصود، مع اختيار الكلام، وحسن النِّظام وفصاحة اللِّسان"، وإنَّما أضيف إلى الإحاطة بالمعنى

---

1 السَّابق: 205.

2 انظر البرهان: 205.

3 السَّابق: 205.

اختيار الكلام؛ لأنَّ العاميَّ قد يحيط قوله بمعناه الَّذي يريده، إلَّا أنَّه بكلامٍ مرذولٍ من كلام أمثاله فلا يكون موصوفًا بالبلاغة، وزدنا فصاحة اللِّسان؛ لأنَّ الأعجميَّ واللَّحَّان قد يبلغان مرادهما بقولهما، فلا يكونان موصوفين بالبلاغة، وزدنا حسن النِّظام؛ لأنَّه قد يتكلَّم الفصيح بالكلام الحسن الآتي على المعنى، ولا يحسن ترتيب ألفاظه، وتصيير كلّ واحدةٍ مع ما يشاكلها، ولا يقع ذلك موقعه"[1]. وقد يستخدم ابن وهب مصطلح "فصاحة" بمعنى: "الجزالة"، وهي عنده وصف للكلام والمتكلِّم معًا؛ أمَّا الجزالة بوصفها صفةً للكلام، فتعني أن يكون الكلام متينًا، بعيدًا عن تحريف العوامّ وأمَّا بوصفها صفةً للمتكلِّم، فتعني: القدرة على الأداء السَّليم، المتمثِّل بتحقيق الحروف، ووضوح الصَّوت[2]. ويستخدم الآمدي مصطلح "فصاحة"، بوصفه سمةً للمبدعين من حيث تكلَّموا، وسمةً للكلام من حيث جزالته وقوَّته؛ يقول عن امرئ القيس: "ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها، وإقباله عليها لما تقدَّم على غيره، ولكان كسائر شعراء أهل زمانه؛ إذ ليست له فصاحةٌ توصف بالزِّيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوَّة ما ليس لألفاظهم"[3]. أمَّا الخطابي فيرى أنَّ "الفصاحة" بمعنى طلاقة اللِّسان ولسنه، لا تكفي لإنتاج "البلاغة" بل لا تكفي لإدراكها أيضًا؛ يقول: "إنَّا قدَّمنا من بيان أوصاف بلاغة القرآن، وذكرنا من شرائطها ما أسقطنا به عن أنفسنا هذا السُّؤال. وزعمنا أنَّها أمورٌ لا تجتمع لأحدٍ من البشر، ولا يجوز أن تأتي عليها قدرته، وإن كان أفصح النَّاس

---

1 البرهان: 129.

2 انظر السَّابق: 221.

3 الموازنة: 378.

وأعرفهم بطرق الكلام وأساليب فنون البيان... وقد كان عمر بن الخطَّاب –τ– وهو من الفصاحة في ذروة السّنام والغارب – يقرأ قوله Y: ﴿وَفَاكِهَةً وَأَبًّا﴾[1]، فلا يعرفه، فيراجع نفسه، ويقول: ما الأبّ؟ ثمَّ يقول: إنَّ هذا تكلُّفٌ منك يا بن الخطَّاب... وإذا كان الأمر على ما وصفناه فقد علم أنَّه ليس المُفْرد بذَرَب اللِّسان وطلاقته كافيًا لهذا الشَّأن، ولا كلّ من أوتي حظًّا من بديهةٍ وعارضةٍ كان ناهضًا بحمله ومضطلعًا بعبئه ما لم يجمع إليها سائر الشَّرائط الَّتي ذكرناها"[2]. وأمَّا العسكريُّ فيتناول مصطلح "فصاحة" انطلاقًا من معناه اللُّغويّ؛ بمعنى الإفصاح أو الإعراب عن الذَّات، ومن ثمَّ، فهي والبلاغة ترجعان إلى معنًى واحدٍ، وإن اختلف أصلاهما. ثمَّ ينتقل من المعنى اللُّغويّ للمصطلح إلى المعنى الاصطلاحيّ، الَّذي يتَّصل بالناحية الأدائيَّة لدى المُبدِع؛ إذ ينقل عن بعض العلماء أنَّ الفصاحة هي: "تمام آلة البيان... والدَّليل على ذلك أنَّ الألثغ والتّمتام لا يسمَّيان فصيحين لنقصان آلتهما عن إقامة الحروف"[3]. وبما أنَّ الآلة تتعلَّق باللَّفظ، فإنَّ الفصاحة مقصورةٌ على اللَّفظ، بينما "البلاغة" تتعلَّق بالمعنى ومن ثمَّ، فهو يفرِّق بين "البلاغة" و"الفصاحة" على المستوى الاصطلاحيّ، لكنَّه يعود ليجعل الفصاحة، تدخل في إنتاج البلاغة، إذ إنَّ الكلام الواحد يجوز أن يسمَّى "فصيحًا بليغًا إذا كان واضح المعنى، سهل اللَّفظ، جيِّد السَّبك، غير مستكره فجّ، ولا متكلّف وخم، ولا يمنعه من أحد من الاسمين شيء، لِما فيه من إيضاح المعنى وتقويم الحروف"[4].

---

1 سورة عبس: الآية (٨٠).

2 بيان إعجاز القرآن: الخطابي، 32، 33.

3 كتاب الصِّناعتين: 7، 8.

5 السَّابق: 8.

ثمَّ يعود ليخرجها، إذ ينقل عن بعضهم أنَّ الكلام إذا كان يجمع نعوت الجودة، ولم يكن فيه فخامةٌ وفضل جزالةٍ سمِّي بليغًا، ولم يسمَّ فصيحًا"[1]. فجعل الفصاحة محصورةً في الجزالة والفخامة فقط، ممَّا أوقعه بالاضطراب، هذا فضلًا على أنَّ مفهوم الفخامة والجزالة، غير واضحٍ نسبيًّا عنده، أو عند غيره من البلاغيّين والنُّقَّاد العرب. ويبدو أنَّ العسكريَّ قد أثَّر في عددٍ من البلاغيِّين والنُّقَّاد بعده، الَّذين تابعوه في جعله الفصاحة صفةً للَّفظ، والبلاغة صفةً للمعنى، ومن هؤلاء ابن سنان الخفاجي؛ الَّذي ذهب إلى أنَّ الكلام الفصيح إنَّما سُمِّي فصيحًا؛ لأنَّه يعبِّر عن صاحبه إعرابًا جليًّا[2]. ثمَّ فرَّق بين البلاغة والفصاحة، جاعلًا الفصاحة صفةً للَّفظ، والبلاغة صفةً للَّفظ والمعنى، وقد استطاع بذلك الخروج من الاضطراب الَّذي وقع فيه العسكريُّ، عندما أدخل الفصاحة في دائرة البلاغة، وأخرج البلاغة من دائرة الفصاحة؛ يقول: "والفرق بين الفصاحة البلاغة: أنَّ الفصاحة مقصورةٌ على وصف الألفاظ، والبلاغة لا تكون إلَّا وصفًا للألفاظ والمعاني، وكلُّ كلامٍ بليغٍ فصيحٌ، وليس كلُّ فصيحٍ بليغًا"[3]. ومن ثمَّ، فالفصاحة شطر البلاغة وأحد جزأيها[4]؛ إذ إنَّ المُبدِع حين يختار من معجمه اللُّغويّ عليه أن يعرف ما هو جيِّدٌ، ممَّا هو مكروهٌ[5] من الحروف والألفاظ. وينطلق عبد القاهر الجُرجانيُّ في

---

2 السَّابق: 8. ينقل العسكريُّ عن العاصي بن عديّ أنَّ الفصاحة لسان رزين، ويفسِّر العسكريّ اللِّسان الرَّزين، بأنَّه: الَّذي فيه فخامة وجزالة. انظر: 9.

2 سرّ الفصاحة: 59.

3 سرّ الفصاحة: 59.

4 انظر السَّابق: 60.

5 انظر السَّابق: 13.

تناوله لمصطلح "الفصاحة" من البعد اللُّغويّ، من حيث هو إفصاحٌ وتعبيرٌ عن الذَّات. ثمَّ يرى أنَّ هذا الإفصاح يتمُّ بطرقٍ مختلفةٍ، تتفاوت من إنسانٍ إلى آخر، ومن ثمَّ فإنَّ مصطلحات "البلاغة" و"الفصاحة" و"البيان" و"البراعة" هي: " ممَّا يعبّر به عن فضل بعض القائلين على بعضٍ، من حيث نطقوا وتكلَّموا، وأخبروا السَّامعين عن الأغراض والمقاصد، وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم، ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم"[1]. وبما أنَّ عبد القاهر الجُرجانيَّ ليس من أنصار الفصل بين "اللَّفظ" و"المعنى"، فإنَّه أراد أن تكون الفصاحة جزءًا لا يتجزَّأ من "البلاغة"، ومن ثمَّ فلا معنى لجعل الفصاحة صفةً "للَّفظ" والبلاغة صفةً "للمعنى"؛ لأنَّ المزية في كلتيهما تظهر في النَّظم والتَّأليف، اللَّهم إلَّا ما يتَّصل بالغرابة والألفة، والخفَّة وعدمها، فإنَّ هذه الأشياء ممَّا يختصُّ بها اللَّفظ بالمزية؛ يقول: "هل يتصوّر أن يكون بين اللَّفظتين تفاضلٌ في الدّلالة حتَّى تكون هذه أدلَّ على معناها الَّذي وُضعت له من صاحبتها على ما هي موسومةٌ به، وهل يقع في وهمٍ، وإن جهد، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكانٍ تقعان فيه من التَّأليف والنَّظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفةً مستعملةً، وتلك غريبةً وحشيَّةً، أو أن تكون حروف هذه أخفَّ، وامتزاجها أحسن، وممَّا يَكُدُّ اللِّسانَ أبعد؟"[2]. ويبدو أنَّ عبد القاهر كانت تؤرِّقه تلك المقولات الَّتي تجعل للَّفظ مزيةً، بعيدًا عن السِّياق الَّذي يرد فيه، لذلك عاد وقال: "فلو كانت الكلمة إذا حَسُنَتْ حَسُنَتْ من حيث هي لفظٌ، وإذا استحقَّت المزيَّة والشَّرف، استحقَّت ذلك في ذاتها، وعلى انفرادها، دون أن يكون السَّببَ

---

1 دلائل الإعجاز: 43.

2 السَّابق: 44.

في ذلك حالٌ لها مع أخواتها المجاورة لها في النَّظم، لَمَا اختلف بها الحال، وكانت إمَّا تحسن أبدًا، أو لا تحسن أبدًا"[1]. وفي معرض مناقشته للتَّلاؤم اللَّفظيّ، بوصفه صفةً للَّفظ، دون المعنى، ينتهي عبد القاهر إلى إخراج "الفصاحة" من حيّز "البلاغة"، تمييزًا بين المصطلحين؛ يقول: "إن قصرنا صفة "الفصاحة" على كون اللَّفظ كذلك، وجعلناه المراد بها، لزمنا أن نخرج "الفصاحة" من حيّز "البلاغة"، ومن أن تكون نظيرةً لها. وإذا فعلنا ذلك، لم نخلُ من أحد أمرين: إمَّا أن نجعله العمدة في المفاضلة بين العبارتين، ولا نعرِّج على غيره. وإمَّا أن نجعله أحد ما نفاضل به، ووجهًا من الوجوه الَّتي تقتضي تقديم كلامٍ على كلامٍ. فإن أخذنا بالأوَّل، لزمنا أن نقصر الفضيلة عليه، حتَّى لا يكون الإعجاز إلَّا به وفيه، وفي ذلك ما لا يخفى من الشَّناعة؛ لأنَّه يؤدِّي إلى ألا يكون للمعاني الَّتي ذكروها في حدود البلاغة – من وضوح الدّلالة وصواب الإشارة– مدخلٌ فيما له كان القرآن معجزًا، حتَّى يُدَّعى أنَّه لم يكن معجزًا من حيث هو بليغٌ، ولا من حيث هو قولٌ فصلٌ، وكلامٌ شريف النَّظم، بديع التَّأليف، وذلك أنَّه لا تعلُّق لشيءٍ من هذه المعاني بتلاؤم الحروف. وإن أخذنا بالثَّاني، وهو أن يكون تلاؤم الحروف وجهًا من وجوه الفضيلة، وداخلًا في عداد ما يُفَاضل به بين كلامٍ وكلامٍ على الجملة، لم يكن لهذا الخلاف ضررٌ علينا؛ لأنَّه ليس بأكثر من أن نعمد إلى "الفصاحة" فنخرجها من حيّز "البلاغة والبيان"، وأن تكون نظيرةً لهما، ممَّا ينبئ عن شرف النَّظم، وعن المزايا الَّتي شرحت لك أمرها"[2]. وهذا يعني اعترافه أنَّ الفصاحة

---

1 السَّابق: 48.

2 دلائل الإعجاز: 57، 58، 59.

صفةٌ "للَّفظ"، وأنَّ البلاغة هي صفةٌ "للنَّظم"، والمزية في الأوَّل لا تعتمد على الرّوية والفكر، لأنَّها موجودةٌ في متن اللُّغة، أمَّا المزية في الثَّاني فإنَّها تعتمد على الرّوية والفكر، وهو شيءٌ يوجد في عقل المُبدِع، لا الفصيح؛ من هذا المنطلق يميّز عبد القاهر بين "الفصيح" و"البليغ"، فيقول: "لا يجوز أن نعتدَّ في شأن هذا بأن يكون المتكلّمِ قد استعمل من اللُّغتين في الشَّيء ما يقال: "إنَّه أفصحهما"، أو بأن يكون قد تحفَّظ ممَّا تخطئ فيه العامَّة، ولا بأن يكون استعمل الغريب؛ لأنَّ العلم بجميع ذلك لا يبدو أن يكون علمًا باللُّغة، وبأنفس الكلم المفردة، وبما طريقه طريق الحفظ، دون ما يستعان عليه بالنَّظر، ويوصل إليه بإعمال الفكر"[1]. ويبدو أنَّ الرَّازي قد وقع فيما وقع فيه الجُرجانيُّ؛ إذ إنَّه أقرَّ أنَّ الفصاحة تكون مزيةً للَّفظ، ولكن ذلك في النَّادر، يقول: "وهنا دقيقةٌ، وهي أنَّه فرق بين قولنا: الحسن والمزية يحصلان في المركبات بسبب أمورٍ عائدةٍ إلى المفردات، وبين قولنا: الحسن والمزية إنَّما يحصلان في أنفس تلك المفردات. فإنَّ الأوَّل هو الحقُّ، والثَّاني وإن كان حقًّا، فلا يكون إلَّا نادرًا"[2]. وهذا يعني أنَّه يقرُّ بالفصل بين "الفصاحة" و"البلاغة"، كما أقرَّ بالفصل بين "الفصيح" و"البليغ" ؛ إذ إنَّ الثَّاني منهما يحتاج إلى الرّويَّة والفكر[3]. وقد جعل الرَّازي الفصاحة اللَّفظيَّة مقصورةً على العرب دون المولّدين، وربطها بالتزام المبدع لجملةٍ من القوانين اللُّغويَّة والنَّحويَّة[4]. وقد خالف السَّكَّاكيّ كلَّ الَّذين سبقوه حينما جعل "الفصاحة" صفةً للَّفظ والمعنى معًا؛

---

1 دلائل الإعجاز: 396.

2 نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: 114.

3 انظر السَّابق: 97.

4 انظر السَّابق: 145 .

يقول: "وأمَّا الفصاحة فهي قسمان: راجعٌ إلى المعنى، وهو خلوص الكلام عن التَّعقيد، وراجعٌ إلى اللَّفظ، وهو أن تكون الكلمة عربيَّةً أصيلةً، وعلامة ذلك أن تكون على ألسنة الفصحاء من العرب الموثوق بعربيَّتهم أَدْوَر، واستعمالهم لها أكثر، لا ممَّا أحدثها المولِّدون، ولا ممَّا أخطأت فيه العامَّة، وأن تكون أجرى على قوانين اللُّغة، وأن تكون سليمة التَّنافر"[1]. ويبدو أنَّ السَّكَّاكيّ يريد أن يجعل من "الفصاحة" علمًا مستقلًّا عن "البلاغة"، يتمُّ من خلاله تناول النَّصِ الأدبيِّ، كما يتمُّ تناوله من خلال البلاغة، وليس بالضَّرورة أن يكون ثمَّة تلازمٌ بين "الفصاحة" و"البلاغة"، إذ إنَّه قد جعل للبلاغة مرجعين؛ هما علم البيان، وعلم المعاني[2]، ولم يجعل "الفصاحة" مرجعًا للبلاغة. وهذا يعني أنَّه ينفي التَّلازم بين العلمين؛ وهو ما لحظه القزوينيّ؛ يقول عن السَّكَّاكيّ: "جعل الفصاحة غير لازمةٍ للبلاغة، وحصر مرجع البلاغة في الفنَّين، ولم يجعل الفصاحة مرجعًا لشيءٍ منهما"[3]. ويقول التّفتازانيّ: "لم يجعل البلاغة مستلزمةً للفصاحة، وحصر مرجعها في المعاني والبيان دون اللُّغة والصَّرف والنَّحو"[4]. والحقُّ أنَّ عدم إشارة السَّكَّاكيّ إلى لزوم الفصاحة لإنتاج البلاغة لا يعني أنَّه ينفي هذا التَّلازم، فهو يقول: البلاغة بمرجعيها والفصاحة بنوعيها، ممَّا يكسو الكلام حلَّة التَّزيين، ويرقيه أعلى

---

1 مفتاح العلوم: 526.

2 السَّابق: 527.

3 الإيضاح في علوم البلاغة: القزوينيّ (جلال الدِّين محمَّد بن عبد الرَّحمن) ت 739، قدَّم له وبوَّبه وشرحه د. علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991، 282.

4 المطوّل على التَّلخيص: سعد الدِّين التفتازاني 792، مطبعة أحمد كامل بتركيا، سنة 1330، 31 .

درجات التَّحسين"[1]. وهذا يعني أنَّ الفصاحة والبلاغة معًا أصبحتا فنًّا للمبدع، من خلالهما تبرز مهارته الفنِّيَّة. وهذا الفصل لا ينفي عدم تكاملهما في الذَّات المبدعة وفي النَّصِّ الأدبيّ[2]. وينطلق ابن الأثير في تناوله لمصطلح "فصاحة" من البعد اللُّغويّ، متمثِّلًا بمعنى الظُّهور، ثمَّ ينطلق منه إلى المعنى الاصطلاحيّ؛ جاعلًا الفصاحة صفةً للَّفظ المألوف الاستعمال الواضح الدّلالة، مخرجًا المعنى من دائرة الفصاحة؛ إذ لو كانت الفصاحة لأمرٍ يرجع إلى المعنى، لكانت ألفاظ؛ من مثل "مزنة" و"ديمة " و"البعاق"، سواءً في الدّلالة على المعنى. ليس منها حسنٌ وقبيحٌ، "ولمَّا لم يكن كذلك علمنا أنَّها تخصُّ اللَّفظ دون المعنى"[3]. ومدار الحسن في اللَّفظ يعتمد على الذَّائقة اللُّغويَّة، وهي ذائقةٌ يجب أن يكون حضورها في المبدع بمقدار حضورها في المتلقِّي. وعلى قدر قوَّة وسلامة هذه الذَّائقة في المبدع والمتلقِّي، يكون للفصاحة حضورٌ في البلاغة؛ إذ إنَّ الأخيرة هي وصفٌ للَّفظ والمعنى معًا؛ أي أنَّ الفصاحة تساهم في إنتاج البلاغة، ومن ثمَّ، فكلُّ كلامٍ بليغٍ فصيحٌ، وليس كلُّ كلامٍ فصيحٍ بليغًا[4]. وينتهي ابن الأثير من مناقشته لمصطلحي "فصاحة" و"بلاغة" إلى أنَّ مصطلح "فصاحة" يتَّصل باختيارات المبدع للَّفظ المفرد، والألفاظ مجتمعة، وهي اختياراتٌ يحكمها الذَّوق –كما ذكرناه– أمَّا مصطلح "بلاغة"، فيتَّصل بقصد المبدع، وهو قصدٌ يتحدَّد بالتَّشكيلات والتَّصويرات الَّتي يتوخَّاها المبدع في نظمه، والَّتي يحدِّدها مقتضى الحال، أي أنَّ ابن

1 مفتاح العلوم: 532.

2 انظر تحليله للبلاغة والفصاحة في الآية (44) من سورة هود؛ ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ﴾ 527، 531.

3 المثل السَّائر: ج1، 90.

4 انظر السَّابق: ج1، 93.

الأثير يستدعي المتلقِّي أيضًا ليكون مساهمًا في إنتاج البلاغة، كما أسهم في إنتاج الفصاحة؛ يقول: "يحتاج صاحب هذه الصِّناعة غي تأليفه إلى ثلاثة أشياء: الأوَّل منها: اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك حكم اللآلئ المبدّدة، فإنَّها تتخيَّر وتنتقى قبل النَّظم. الثَّاني: نظم كلِّ كلمةٍ من أختها المشاكلة لها، لئلَّا يجيء الكلام قلقًا نافرًا عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كلِّ لؤلؤةٍ منه بأختها المشاكلة لها. الثَّالث: الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلك حكم الموضع الَّذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارةً يجعل إكليلًا على الرَّأس، وتارةً يجعل قلادةً في العنق، وتارةً يجعل شنفًا في الأذن، ولكلِّ موضعٍ من هذه المواضع هيئةٌ من الحسن تخصُّه. فالأوَّل والثَّاني من هذه الثَّلاثة المذكورة هما المراد بالفصاحة، والثَّلاثة بجملتها هي المراد بالبلاغة[1]. وهذا الحضور للمتلقِّي في مصطلحي "الفصاحة" و"البلاغة" هو ممَّا نجده عند حازم القرطاجنيّ؛ الَّذي ذهب إلى أنَّ من "شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور"[2]. ويبدو أنَّ التَّنوخيّ كان قريبًا جدًّا من السَّكَّاكيّ حينما جعل "الفصاحة" صفةً للَّفظ والمعنى معًا؛ يقول: "فالفصاحة بالنِّسبة إلى اللَّفظ من وجهين؛ أحدهما: أن يخرج المتكلِّم الحروف من مخارجها ويخلص بعضها من بعضٍ. والثَّاني: أن يكون اللَّفظ ممَّا تداوله فصحاء العرب، وكثر في كلامهم، وتكون بالنِّسبة إلى المعنى؛ وهو أن يكون المعنى مخلصًا من غيره[3]. وهذا يعني أنَّه جعل

---

1 المثل السَّائر: ج1، 163.

2 منهاج البلغاء: 25.

3 الأقصى القريب في علم البيان: تأليف الإمام (زين الدّين أبي عبد الله محمّد بن محمَّد التنوخيّ) ت 692 هـ، مطبعة السَّعادة، مصر، ط1، 1327هـ ، 33.

المصطلح وصفًا للمتكلِّم والكلام معًا؛ إذ على المتكلِّم أن يكون أداؤه للحروف من مخارجها سليمًا، وأن يكون اختياره للفظ المألوف المتداول، دون الغريب الوحشيّ، وأن يكون متمكِّنًا من المعنى الَّذي يرومه حتَّى لا يختلط بغيره من المعاني، ومن ثمَّ يصعب وصوله إلى المتلقِّي. أمَّا مصطلح "بلاغة" فقد جعله التّنوخيّ صفةً للمعنى فقط، ورأى أنَّ "الفصاحة" ممَّا يعين على البلاغة، وليست جزءًا من أجزائها؛ وكأنَّه بذلك يخرج "الفصاحة" من حيِّز "البلاغة"؛ يقول: "البلاغة تتعلَّق بالمعنى فقط، وهو أن يبلغ المعنى من نفس السَّامع مبلغه، وممَّا يعين على ذلك الفصاحة في كلام العرب، لا أنَّ الفصاحة من أجزاء البلاغة[1]. أي أنَّ الفصاحة لم تعد داخلةً في مكوِّنات البلاغة عنده؛ إذ إنَّ دورها أصبح مقتصرًا على الجانب الإيصاليّ؛ الَّذي يساهم في توصيل المعنى إلى المتلقِّي واضحًا مفهومًا، دون الجانب التَّحسينيّ؛ الَّذي يجعل للفصاحة مزيةً في تحسين المعنى أو تحسين اللَّفظ، ومن ثمَّ الولوج إلى منطقة البلاغة. وربَّما ما دفع التَّنوخيّ إلى ذلك أنَّه رأى أنَّ كلًّا من "الفصاحة" و"البلاغة" هي جزءٌ من منظومةٍ أشمل هي منظومة "علم البيان"، وهو علمٌ متعلّقٌ بالألفاظ والمعاني معًا؛ يقول: والبيان في عُرف الكلام أتمُّ من كلِّ واحدٍ من الفصاحة والبلاغة؛ لأنَّ كلَّ واحدٍ منهما من مادته، وداخل في حقيقته. ولذلك قلنا: علم البيان، وتكلَّمنا فيه في الفصاحة والبلاغة، وغيرهما ولم يوضع علمٌ للفصاحة ولا علمٌ للبلاغة، والبيان متعلِّقٌ بالألفاظ والمعاني"[2]. ولا أدري كيف نفى وجود علمٍ للفصاحة أو البلاغة، رغم وجود هذا الموروث الهائل بين يديه.

---

1 السَّابق: 33.

2 السَّابق: 33.

والفصاحة –عند الصّرصري– صفةٌ للفظ الَّذي لا يكون بينه وبين المتلقِّي حاجزٌ معرفيٌّ أو تذوقيٌّ، ممَّا يعني أنَّ المصطلح عنده يتَّصل بالمتكلِّم والمتلقِّي معًا؛ إذ إنَّ أيَّ خللٍ في ذائقة المتكلِّم ستؤدِّي إلى نفور المتلقِّي[1]. ثمَّ يتحرَّك الصّرصريّ بالمصطلح من أن يكون صفةً للمتكلِّم إلى أن يكون صفةً للمبدع؛ إذ إنَّ الفصاحة عنده تدخل في مكوِّنات البلاغة، و"البلاغة" ما هي إلَّا إعادة إنتاجٍ "للفصاحة"؛ تلبيةً لحاجات المبدع والمتلقِّي معًا؛ يقول: "والبلاغة: كون الفصيح موصلًا المتكلّم إلى أقصى مراده، ويظهر لي أنَّه سمِّي بليغًا؛ لكونه يبلغ السَّامع أقصى ما يريد به من المعنى"[2]. وقد تنبَّه الصّرصريّ إلى أنَّ مفهوم "الفصاحة" ليس ثابتًا في كلِّ العصور، بل هو مفهومٌ متغيِّرٌ من عصرٍ إلى آخر، ومن بيئةٍ إلى أخرى، وبما أنَّ "البلاغة" تدخل في مكوّناتها "الفصاحة"، فإنَّ "البلاغة" هي أيضًا مفهوم متغيِّرٌ، وليس ثابتًا، ومن ثمَّ، فلا يجوز أن نقيس فصاحة أو بلاغة المتأخرِّين على فصاحة أو بلاغة المتقدِّمين؛ لاختلاف حاجات التلقِّي من عصرٍ إلى عصرٍ آخر، واختلاف المتلقِّين أنفسهم؛ يقول: "الفصاحة معنًى إضافيٌّ يختلف باختلاف الإضافات، بدليل أنَّ ما كانت العرب العاربة تعدُّه من الكلام فصيحًا، لخلوصه من التَّعقيد بالنِّسبة إليهم، نعدُّه نحن الآن غير فصيحٍ، لتعقُّده بالنِّسبة إلينا، وكذلك البلاغة لاشتراط الفصاحة فيها، وشروط الإضافي إضافي[3]". وكأنَّه يطالب المبدع بمواكبة حاجات التلقِّي في فصاحته وبلاغته، حتَّى لا تكون ثمَّة فجوةٌ بينه وبين المتلقِّي، إن لم يراعِ تلك الحاجات. وقد أشار ابن الأثير الحلبيّ إلى ذلك بقوله: "كلُّ

---

1 انظر الإكسير: 107.
2 الإكسير: 107.
3 السَّابق: 108.

زمانٍ تكون الفصاحة فيه بحسب فهم أهله للألفاظ الدَّائرة بينهم، فالفصاحة مخاطبة كلِّ قومٍ بلغتهم الدَّائر استعمالها بينهم"[1]. ويبدو أنَّ مصطلح "فصاحة" لم يتحدَّد نهائيًّا في التراث البلاغيّ والنقديّ، إلَّا على يدي القزوينيّ، إذ إنَّه استطاع أن يحدِّد ميدان عمل المصطلح انطلاقًا من "المفرد" إلى "المركّب" موصولًا إلى "المتكلِّم"، وذلك بالنَّظر إلى أنَّ بين "فصاحة الكلام" و"فصاحة المتكلِّم" تلازمًا بالقوَّة وبالفعل[2]، لا سيَّما أنَّ اختيارات المتكلِّم تتحدَّد وفقًا للقوانين الَّتي تحكهما فصاحة الكلام، ممَّا يعني أنَّ فصاحة المتكلِّم حسب القزوينيّ هي "مَلَكة يُقتدر بها على التَّعبير عن المقصود بلفظٍ فصيحٍ"[3]. وقد حدَّد القزوينيّ على نحوٍ دقيقٍ معنى كلِّ كلمةٍ في تعريفه؛ فـ "الملكة" تعني أن تكون الفصاحة راسخةً في الذَّات، وأن يكون المتكلِّم متمكِّنًا منها في جميع أحواله. "والاقتدار" يشتمل على حالتي النُّطق والكتابة. وأمَّا "اللَّفظ الفصيح" فيعني المفرد والمركّب[4]. لكنَّ ميدان عمل المصطلح –عنده– لا يتوقَّف عند هذا الحدِّ، بل يمتدُّ إلى حيِّز "البلاغة"؛ إذ إنَّ الفصاحة –عنده– هي جزءٌ من أجزاء البلاغة، ومكوِّنٌ من مكوّناتها؛ ذلك أنَّ بين البلاغة والفصاحة تلازمًا بالقوَّة، ممَّا يعني أنَّ كلَّ "بليغ" هو "فصيح"، ولا عكس[5]. ويبدو أن ثمَّة تداخلًا حدث بين منطقة "الفصاحة" ومنطقة "البلاغة" عند القزويني؛ إذ

---

1 جوهر الكنز: 37.

2 البلاغة العربيَّة قراءة أخرى: د. محمَّد عبد المطَّلب، 69.

3 الإيضاح: 32.

4 السَّابق: 32.

5 انظر التَّلخيص في علوم البلاغة: جلال الدِّين القزوينيّ، ضبطه وشرحه: عبد الرَّحمن البرقوقي، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1906، 36.

إنَّه وبتأثير السَّكَّاكيّ، جعل الفصاحة صفةً "للَّفظ" و"للمعنى" معًا؛ يقول عن التَّعقيد في الكلام: "والتَّعقيد ألا يكون الكلام ظاهر الدّلالة على المراد به، وله سببان أحدهما ما يرجع إلى اللَّفظ؛ كقول الفرزدق:

وما مِثْلُهُ في النَّاسِ إلَّا مُمَلَّكًا   أبــو أمِّــهِ حــيٌّ أبــوهُ يُقاربُــهْ

والثَّاني: ما يرجع إلى المعنى، وهو ألا يكون انتقال الذّهن من المعنى الأوَّل إلى المعنى الثَّاني الَّذي هو لازمه والمراد به ظاهرًا[1]؛ كقول العبَّاس بن الأحنف:

سأطلبُ بُعْدَ الدَّارِ عنكمْ لتقربوا   وتسكبُ عينايَ الدُّموعَ لِتَجْمُدَا[2]

والحقّ أنَّ الخلل في البيت –إن صحَّ– لا يتَّصل "بالفصاحة"، بل بالبلاغة؛ لأنَّ القزوينيّ جعل الاحتراز عن التَّعقيد المعنويّ مرجعه إلى علم البيان، دون علم اللُّغة أو التَّصريف أو النَّحو أو ما يدرك بالحسِّ[3]، وهو أحد علوم البلاغة، ومن ثمَّ، فالخلل فيه ينسب إلى "البلاغة" لا إلى الفصاحة، ولا سيَّما أنَّ التَّركيب ممَّا يدخل في منطقة الاستخدام غير المألوف للُّغة؛ يقول السُّبكي معترضًا على ما أورده القزوينيّ:

---

1 انظر دلائل الإعجاز، وقد جعل عبد القاهر ذلك شرطًا من شروط البلاغة، وليس الفصاحة، 272.

2 الإيضاح: 29، 30.

قال السّبكيّ عن بيت الفرزدق السَّابق: "هذا البيت أنشده سيبويه في الكتاب، ونسبه إلى الفرزدق، قال الصّنعاني: ولم أرَه في شعره، وأنا أيضًا نظرت كثيرًا في شعره فلم أجده".

وذكر أنَّ الخطيبي قال "بأنَّ التَّعقيد اللَّفظيّ يمكن أن يستغنى عنه بضعف التَّأليف". انظر عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، بهاء الدِّين السّبكيّ (773)، ضمن شروح التَّلخيص، دار السُّرور، بيروت، لبنان، بلا تاريخ، ج1، 103.

3 الإيضاح: 35.

"إنَّ استعمال الجمود على هذا البخل، إن لم يكن جائزًا، فليس هذا كلامًا غير فصيحٍ، بل هو غير عربيٍّ، وإن كان يُستعمل، فمن أين جاء التَّعقيد؟! ثمَّ عليه من الاعتراض، من كون الإخلال بالفصاحة هنا ليس في الكلام ما سبق"[1]. وهذا يعني أنَّ ما ذكره بعض البلاغيّين من "فصاحة المعنى"، يبدو أنَّه أدخل في حيِّز "البلاغة" منه في حيِّز "الفصاحة"، الأمر الَّذي يؤكِّد أنَّ "الفصاحة" هي صفةٌ "للَّفظ"[2]، و"البلاغة" هي صفةٌ "للَّفظ والمعنى" معًا. وهذا ما قرَّره معظم البلاغيّين الَّذين يعتدُّ برأيهم، وبذلك يتحدَّد ميدان عمل كلٍّ من مصطلحي "فصاحة" و"بلاغة"، ولا يختلط أحدهما بالآخر. ويبدو أنَّ مصطلح "فصاحة"، قد استقرَّ على النَّحو الَّذي أورده عليه القزوينيّ، إذ لم يضف شرَّاح التَّلخيص شيئًا إلى ما جاء به القزوينيّ، اللهم إلَّا بعض التَّفصيلات والشُّروحات والاجتهادات؛ من ذلك ما ذهب إليه السبكي من أنَّه ليس ثمَّة بين "البلاغة" و"الفصاحة" عمومٌ وخصوصٌ، بل هما كلٌّ وجزءٌ، فالبلاغة كلٌّ ذو أجزاءٍ مترتِّبةٍ، والفصاحة جزءٌ من البلاغة[3]. وهو بذلك يزيل التَّداخل بين المصطلحين من خلال مقولتي "العموم" و"الخصوص"، ويؤكِّد حضور "الفصاحة" في "البلاغة"، بالنَّظر إلى أنَّها جزءٌ من أجزائها، ومنتوجٌ من منتوجاتها. والمتتبِّع لتطوُّر مصطلح "بلاغة" في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب، يجد أنَّه لم يكن بمنأى من التَّداخل مع غيره من المصطلحات، ومن الاضطراب في التَّفسير. وربَّما يكون سبب ذلك أنَّ الاشتقاق اللُّغويَّ للمصطلح

---

1 عروس الأفراح: ج1، 111.

2 يقول السّبكيّ: "الفصيح لفظ حسن مألوف"، ج1، 136.

3 عروس الأفراح ضمن شروح التَّلخيص: ج1، 74.

يحمل معاني "الإبلاغ" و"البلوغ" و"المبالغة"؛ أي كلّ ما يمكن إيصاله وتبليغه إلى المتلقِّي، وهي معانٍ تتعدَّد بتعدُّد المتكلِّمين والمتلقِّين، و هي معانٍ كثيرًا ما تتردَّد لدى الجاحظ في كتابه "البيان والتَّبيين"، لكن يبدو أنَّ بعض العلماء الَّذين ذكرهم الجاحظ استطاعوا إدراك البعد الفنِّيّ لمصطلح "بلاغة"، ولا سيَّما بالنَّظر إلى طرفيه الرَّئيسين "المبدع" و"المتلقِّي"؛ فهذا عمرو بن عُبيد يسأل عن معنى البلاغة، فيجيب عدَّة إجاباتٍ بعيدةٍ عن الجانب الفنِّيّ للمصطلح، فيقول له السَّائل ليس هذا أريد، إلى أن يقول له: "كأنَّك إنَّما تريد تخيُّر اللَّفظ، في حسن الإفهام، قال: نعم، قال: إنَّك إن أوتيتَ تقرير حُجَّة الله في عقول المكلَّفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين، بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان؛ رغبةً في سرعة استجابتهم، ونَفْي الشَّواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب والسّنّة، كنت قد أوتيت فصل الخطاب"[1]. "فتخيّز اللَّفظ" يتَّصل بوعي المبدع ومقصديَّته، "وحسن الإفهام" يتَّصل بالمتلقِّي، ومدى تفاعله مع المبدع، وهذا التَّفاعل يكون بمقدار تمكُّن المبدع من إقناع المتلقِّي بالحجج؛ وهي حججٌ يجب أن تتَّسم بالإيجاز، وبجمال الأسلوب، حتَّى يكون تفاعل المتلقِّي مع المبدع سريعًا. ويبدو أنَّ هذا التَّفاعل لا يبلغ ذروته، إلَّا إذا كان الكلام موافقًا لحال الذَّات المعبّرة أولًا؛ يقول عمرو بن عُبيد: "لا خير في المتكلِّم إذا كان كلامه لمَن شهده دون نفسه" [2]. ثمَّ لا بدَّ أن يكون موافقًا لحال المتلقِّين ثانيًا، يقول بشر: "فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولُطف

---

1 البيان والتَّبيين: ج1، 114.

2 البيان والتَّبيين: ج1، 115.

مَداخلك، والإدراك على نفسك، إلى أن تفهم العامَّة معاني الخاصَّة، وتكسوها الألفاظ الواسطة الَّتي لا تلطف عن الدَّهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التامّ"[1]. وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ ارتقاء الحسِّ الفنِّيّ لدى المتلقِّي، يساعده على التَّفاعل أكثر مع المبدع، لا سيَّما مع مراعاة الأخير لقدرات المتلقِّين وأذواقهم؛ يقول إبراهيم بن محمَّد: "يكفي من حظِّ البلاغة ألا يُؤتى السَّامع من سوءِ إفهام النَّاطق، ولا يؤتى النَّاطق من سوءِ فهم السَّامع. قال أبو عثمان: أمَّا أنا فأستحسن هذا القول جدًّا"[2]. ويبدو أنَّ "البلاغة" عند الجاحظ ليست فنًّا للمبدع فقط، بل هي فنٌّ للنَّاقد أيضًا، من خلاله يتناول النَّصّ الأدبيّ، فيميِّز جيِّده من رديئه، يقول الجاحظ: "كان مولى البَكَرات يدَّعي البلاغة، فكان يتصفَّح كلام النَّاس، فيمدح الرَّديء ويذمُّ الجيِّد"[3]. لكن يبدو أنَّ مصطلح "بلاغة" يتداخل مع مصطلح "خطابة" عند الجاحظ في بعض الأحيان؛ إذ يقول معلِّقًا على هذا النَّصّ: "قال أشيم بن شقيق بن ثور، لعبيد الله بن زياد بن ظَبْيان: ما أنت قائلٌ لربِّك وقد حملت رأس مصعب بن الزُّبير إلى عبد الملك بن مروان؟ قال: اسكت، فأنت يوم القيامة أخطب من صعصعة بن صُوحان إذا تكلَّمت الخوارج"[4]. يقول الجاحظ: "فما ظنُّك ببلاغة رجلٍ عبيد الله بن زياد يضرب به المثل، وإنَّما أردنا بهذا الحديث خاصَّةً، الدلالة على تقديم صعصعة بن صوحان في الخطب"[5]. فكأنَّه جعل البلاغة والخطابة

---

1 السَّابق: ج1، 136.

2 السَّابق: ج1، 86.

3 السَّابق: ج4، 11.

4 السَّابق: ج1، 306، 327.

5 البيان والتَّبيين: ج1، 327.

شيئًا واحدًا. وقد يتداخل مصطلح "بلاغة" مع مصطلح "فصاحة" عند الجاحظ؛ إذ يقول تعليقًا على بعض الأقوال الغريبة ليحيى بن يَعْمُر: "فإن كانوا إنَّما روَوا هذا الكلام لأنَّه يدل على فصاحةٍ، فقد باعده الله من صفة البلاغة والفصاحة"[1]. بقي أن نشير أخيرًا إلى أنَّ "البلاغة" ليست صفةً للمبدع فقط عند الجاحظ، بل قد تكون وصفًا للعالم الذين لديه معرفةٌ راسخةٌ بالبلاغة، يقول: "ليس في الأرض أمتع ولا آنق... من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء والعلماء البلغاء"[2]. ويبدو أنَّ مصطلح "بلاغة" عند الجاحظ، كان متَّصلًا إلى –حدٍّ كبيرٍ– ببلاغة الخطابة، أو الخطاب الشَّفويّ عمومًا، ولم يهتمّ كثيرًا بتحديد السِّمات البلاغيَّة لكلِّ فنٍّ على حدة. ويستخدم ابن المدبّر مصطلح "بليغ" وصفًا للكاتب المطبوع الَّذي لا يتكلَّف القول؛ لأنَّ غنى معجمه اللُّغويّ يتيح له سهولة الاختيار والانتقاء؛ يقول: "البليغ المحكوم له بالبلاغة مَن إذا حاول صنعة كتابٍ، سالت على قلمه عيون الكلام من ينابيعها، وظهرت من معادنها، وبدرت من مواطنها من غير استكراهٍ ولا اغتصابٍ"[3]. أمَّا مصطلح "بلاغة"، فإنَّه يكتسب حضوره في الخطاب الأدبيّ من خلال طرفيه؛ المبدع والمتلقِّي؛ إذ على المبدع أن يكون متمكِّنًا من المعنى الَّذي يرومه، حتَّى يعبِّر عن مراده على نحوٍ تامٍّ، وذلك يتطلَّب من المبدع حسن الاختيار من معجمه اللُّغوي (المحور الاستبداليّ)، ثمَّ حسن التَّوزيع على محور النَّظم (المحور التَّركيبيّ)، حتَّى تكون الكلمات متناسقةً متعاضدةً، وأخيرًا لا بدَّ للمبدع

---

1 السَّابق: ج1، 378.

2 السَّابق: ج1، 145.

3 الرِّسالة العذراء: 197.

من تقديم رسالةٍ واضحةٍ وموجزةٍ للمتلقِّي، حتَّى يستطيع الأخير التَّفاعل معه؛ يقول المبرّد: "حقّ البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النَّظم، حتَّى تكون الكلمة مقاربةً أختها، ومعاضدةً شكلها، وأن يُقرَّب بها البعيد، ويحذف منها الفضول"[1]. لكنَّ المبرّد لا يكتفي بهذا التَّحديد للمصطلح، الَّذي يتساوى فيه النَّاثر والشَّاعر، وإن زاده الأخير بالوزن والقافية، إذ ما به من سماتٍ أخرى يلجأ إليها لتحديد الأبلغ منهما، وهنا يرى المبرّد أنَّ ما يحدُّ ذلك يعتمد على الحضور المباشر لكلٍّ من المبدعين، ومن ثمَّ يمكن تحديد الأبلغ من خلال عددٍ من السِّمات ترتبط بهذا الحضور المباشر للمبدعين، ومن ذلك قدرة كلٍّ منهما على استحضار الكلام والتَّصرُّف فيه، ثمَّ مدى سهولة ذلك أو صعوبته بالنِّسبة إليهما؛ يقول: "فإن استوى هذا في الكلام المنثور، والكلام المرصوف، المسمَّى "شعرًا"؛ فلم يفضل أحد القسمين صاحبه، فصاحب الكلام المرصوف أحمد؛ لأنَّه أتى بمثل ما أتى به صاحبه، وزاد وزنًا وقافية، والوزن يحمل على الضَّرورة، والقافية تضطرُّ إلى الحيلة، وبقيت بينهما واحدة، ليست ممَّا توجد عند استماع الكلام منهما، ولكن يرجع إليها عند قولهما؛ فينظر أيّهما أشدّ على الكلام اقتدارًا، وأكثر تسمُّحًا، وأقلّ معاناةً، وأبطأ معاسرةً، فيعلم أنَّه المقدّم"[2]. ويبدو أنَّ مصطلح "بلاغة" عند القاضي الجُرجانيّ، يتَّصل بالموهبة من حيث هي سمةٌ تميِّز المبدع عن غيره من النَّاس، وتتفاوت من مبدعٍ لآخر؛ يقول: "وأنت تعلم أنَّ العرب مشتركةٌ في

---

1 البلاغة: لأبي العبَّاس محمَّد بن يزيد المبرّد(285)، حقَّقها وقدَّم لها وصنع فهارسها: د. رمضان عبد التَّوّاب، مكتبة الثَّقافة الدِّينيَّة، ط2، 1985، 81.

2 البلاغة: للمبرّد، 81.

اللُّغة واللِّسان وأنَّها سواءٌ في المنطق والعبارة، وإنَّما تفضل القبيلة أختها بشيءٍ من الفصاحة، ثمَّ قد تجد الرَّجل منها شاعرًا مفلقًا، وابن عمّه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيئًا مفحمًا، وتجد فيها الشَّاعر أشعر من الشَّاعر والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلَّا من جهة الطَّبع والذَّكاء وحدَّة القريحة والفطنة؟!"[1]. و"البليغ" عند الآمدي هي صفةٌ للشَّاعر الَّذي يجري في أسلوبه على طريقة العرب، ويبدو أنَّ هذه الطريقة تعتمد كثيرًا على اختيارات المبدع للألفاظ المناسبة؛ وهي اختياراتٌ يحكمها الذَّوق الفنِّيّ للمبدع، مع الأخذ بعين الاعتبار لذائقة المتلقِّي، ثمَّ يكون النَّظم الحسن والسَّبك الجيّد عاملين حاسمين في تحديد بلاغة البليغ؛ إذ إنَّ لطيف المعاني إذا جاء في غير بلاغةٍ ولا سبكٍ جيّدٍ ولا لفظٍ حسنٍ كان ذلك مثل الطّراز الجديد على الثَّوب الخلق، أو نفث العبير على خدِّ الجارية القبيحة الوجه"[2]. ممَّا يعني أنَّ البلاغة عندي الآمدي هي صفةٌ للَّفظ باعتبار المعنى، أمَّا لطافة المعنى وغرابته، فهي صفةٌ زائدةٌ في بلاغة الكلام؛ يقول: "البلاغة إنَّما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض، بألفاظٍ سهلةٍ عذبةٍ مستعملةٍ سليمةٍ من التَّكلُّف، لا تبلغ الهَذَر الزَّائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانًا يقف دون الغاية... فإن اتَّفق مع هذا معنًى لطيفٌ، أو حكمةٌ غريبةٌ، أو أدبٌ حسنٌ؛ فذلك زائدٌ

---

1 الوساطة: ج1، 22.

2 الموازنة: 381. ويقول الآمدي عن طريقة غير العرب: إذا كانت طريقة الشَّاعر غير هذه الطَّريقة، وكانت عبارته مقصرةً عنها، ولسانه غير مدرك لها حتَّى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورد، منها بألفاظ متعسّفة ونسج مضطرب، وإن اتَّفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النَّظم قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيمًا، أو سمَّيناك فيلسوفًا، ولكن لا نسمِّيك شاعرًا، ولا ندعوك بليغًا؛ لأنَّ طريقتك ليست على طريقة العرب". انظر الموازنة، 381.

في بهاء الكلام، وإن لم يتَّفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عمَّا سواه"[1]. و"البلاغة" عند الرُّمَّانيّ تتجاوز المفهوم الإيصالي للمصطلح، إلى المفهوم الفنِّيّ والَّذي هو إعادة إنتاج للفصاحة على نحوٍ غير مألوفٍ، يقول: "وليست البلاغة إفهام المعنى؛ لأنَّه قد يفهم المعنى متكلِّمان أحدهما بليغٌ والآخر عييٌّ؛ ولا البلاغة أيضًا بتحقيق اللَّفظ على المعنى؛ لأنَّه قد يحقّق اللفظ على المعنى وهو غثٌّ مستكرهٌ ونافرٌ متكلّفٌ، وإنَّما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في حسن صورةٍ من اللَّفظ"[2]. وقد حدَّد الرُّمَّانيّ مواصفاتٍ عامَّةً للكلام البليغ، مضمِّنًا كلَّ صفةٍ من تلك الصِّفات مواصفات جزئيَّة؛ من ذلك: "الإيجاز، والتَّشبيه، والاستعارة، والتَّلاؤم، والفواصل، والتَّجانس، والتَّصريف، والتَّضمين، والمبالغة، وحسن البيان[3]. والبلاغة على طبقاتٍ، منها ما هو معجزٌ، كبلاغة القرآن الكريم؛ ومنها ما هو ممكنٌ، كبلاغة البلغاء من النَّاس، وهذه تتفاوت من شخصٍ إلى آخر، كلٌّ بحسب قدراته[4]. ويبدو أنَّ مصطلح "بلاغة" عند العسكريّ، يتَّصل بطرفيه؛ المبدع والمتلقِّي مع مراعاة البعد الفنِّيّ في الإنتاج؛ إذ إنَّ البلاغة عنده هي "كلّ ما تبلغ بها المعنى قلب السَّامع، فتمكِّنه في نفسه كتمكُّنه في نفسك، مع صورةٍ مقبولةٍ ومعرضٍ حسنٍ"[5]. وقد جعل العسكريّ البلاغة –كما جعل الفصاحة– صفةً للكلام،

---

1 السَّابق: 380، 381.

2 النّكت في إعجاز القرآن: لأبي الحسن علي بن عيسى الرّمّانيّ (386)، حقَّقها وعلَّق عليها: محمَّد خلف الله، محمَّد زغلول سلّام، دار المعارف بمصر، بلا تاريخ، 69.

3 النّكت: 70.

4 النّكت: 69.

5 كتاب الصِّناعتين: 10.

دون المتكلِّم؛ وذلك لاعتباراتٍ دينيَّةٍ، مرجعها أنَّ الله عزَّ وجل– لا يجوز أن يوصف بصفةٍ يكون موضوعها الكلام[1]. هذا على الرّغم من أنَّه ينقل كثيرًا من الأقوال الَّتي تجعل البلاغة صفةً للبليغ[2]. وربَّما يكون التَّوحيديّ من أكثر النُّقَّاد تخصيصًا لمصطلح "بلاغة"؛ إذ إنَّه جعله فنًّا للخاصَّة من النَّاس، زائدًا على الإفهام الجيّد؛ بأنَّه يقوم على الاختيار؛ الَّذي يتَّصل بالوعي والمقصديَّة؛ وبأنَّه يقوم على الاستخدام غير المألوف للُّغة، وعلى كلّ ما يعطي "الأدب" شكله وأدبيَّته؛ يقول: "فأمَّا البلاغة فإنَّها زائدةٌ على الإفهام الجيّد بالوزن، والبناء، والسَّجع، والتقفية، والحلية الرَّائعة، وتخيُّر اللَّفظ، وإحضار الزّينة بالرّقة والجزالة والحلاوة والمتانة، وهذا الفنُّ لخاصَّة النَّاس"[3]. ويبدو أنَّ "البلاغة" عند التَّوحيديّ هي صفةٌ يحوزها "البليغ" الَّذي يبلغ قصده أوَّلًا وقبل كلِّ شيءٍ، سواءٌ أَفَهِم المتلقِّي هذا القصد أو قصر عنه، وذلك يعتمد على تمكُّن المبدع من غرضه، ومدى مطابقة اللَّفظ للمعنى المقصود؛ يقول: "البليغ الَّذي يبلغ القصد بأقرب طرق الإفهام مع حسن الغرض، وليس أقرب طرق الإفهام تقليل الحروف واختصار المراد، قد يكون هذا، ولكن أقرب الطُّرق في الإفهام أن تكون الغاية مثالًا للعقل، ثمَّ يكون المعنى مسوقًا إليها، واللَّفظ منسوقًا عليها، فهم السَّامع أو قصر"[4]. ويتَّصل مصطلح "بليغ" عند الباقلانيّ، بالقدرة على تذوُّق البلاغة، ومعرفة الأساليب الفنِّيَّة الرفيعة، مع أنَّه لا يمايز بين مصطلحي "بلاغة" و"فصاحة"؛ إذ كلاهما عنده بمعنى "بلاغة"، يقول:

---

1 انظر السَّابق: 12.

2 انظر السَّابق: 6، 11.

3 المقاسات: 121.

4 البصائر والذَّخائر: ج1، 67.

"إنَّ المتناهي في الفصاحة والعمل بالأساليب، الَّتي يقع فيها التَّفاصح، متى سمع القرآن عرف أنَّه معجزٌ؛ لأنَّه يعرف من حال نفسه أنَّه لا يقدر عليه"[1]. ويقول في موضعٍ آخر: "البليغ المتناهي في وجوه الفصاحة يعرف إعجاز القرآن، وتكون معرفته حجَّةً عليه"[2]. وهذا يعني أنَّ "البلاغة" هي ملكةٌ تساعد صاحبها ليس على إنتاج الجمال فقط، بل على إدراكه أيضًا. و"البلاغة" عند عبد القاهر هي صفةٌ "للبليغ" القادر على إنتاج كلِّ ما هو مألوفٌ وساذجٌ، على نحو غير مألوفٍ ومميّز؛ يقول: "سبيل المعاني، أن ترى الواحد منها غُفْلًا ساذجًا عاميًّا موجودًا في كلام النَّاس كلِّهم، ثمَّ تراه نفسه، وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصُّور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصَّنَع الحاذق، حتَّى يُغْرِب في الصَّنعة، ويُدِقَّ في العمل، ويبدع في الصِّياغة"[3]. وإذا تقرَّر ذلك، فالمزية في "البلاغة" هي أمرٌ يحدثه المبدع في "المعنى" دون "اللَّفظ"؛ إذ إنَّ المبدع يتعامل مع الدَّوال في إطارها الوضعيّ دون زيادةٍ أو نقصٍ؛ لأنَّه لا يملك أن يزيد من عند نفسه في اللَّفظ شيئًا ليس هو له في اللُّغة، بل إنَّ الزِّيادة أو النَّقص يؤدِّيان إلى فساد التَّعامل اللُّغوي من أصله وإذا ثبت ذلك، وجب أن نعلم أنَّ إضافة الفصاحة إلى المتكلِّم تحوّله من المستوى الإيصاليّ إلى المستوى الإبداعيّ، لأنَّها تصرف حركته عن المستوى السَّطحيّ المتعلِّق بالألفاظ المنطوقة أو المسموعة، إلى المستوى الدّلاليّ المتعلّق بالتَّركيب[4]، يقول عبد القاهر: "قد علمنا علمًا لا تعترِض معه

1 إعجاز القرآن: 26.

2 السَّابق: 27.

3 دلائل الإعجاز: 422، 423.

4 قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ: 210.

شُبْهة: أنَّ الفصاحة[1] فيما نحن فيه، عبارةٌ عن مزيَّةٍ هي بالمتكلِّم دون واضع اللُّغة. وإذا كان كذلك فينبغي لنا أن ننظر إلى المتكلِّم، هل يستطيع أن يزيد من عند نفسه في اللَّفظ شيئًا ليس هو له في اللُّغة، حتَّى يُجْعَل ذلك من صنيعه مزيَّةً يُعبَّر عنها بالفصاحة؟ وإذا نظرنا وجدناه لا يستطيع أن يصنع باللَّفظ شيئًا أصلًا، ولا أن يحدث فيه وصفًا، كيف؟ وهو إن فعل ذلك أفسد على نفسه، وأبطل أن يكون متكلِّمًا، لأنَّه لا يكون متكلِّمًا حتَّى يستعمل أوضاع اللُّغة على ما وُضعت عليه. وإذا ثبت من حاله أنَّه لا يستطيع أن يصنع بالألفاظ شيئًا ليس هو لها في اللُّغة؛ وجب أن نعلم قطعًا وضرورةً أنَّهم، وإن كانوا قد جعلوا "الفصاحة" في ظاهر الاستعمال من صفة اللَّفظ، فإنَّهم لم يجعلوها وصفًا له في نفسه، ومن حيث هو صدى صوتٍ ونُطْق لسانٍ، ولكنَّهم جعلوها عبارةً عن مزيَّةٍ أفادها المتكلِّم بالمعنى"[2]. ثمَّ إذا كانت "البلاغة" نقصد هي أمرٌ يحدث في المعنى، فإنَّ المزيَّة في "البلاغة" عند عبد القاهر ليست في المعنى نفسه، بل في طريق إثباته، ممَّا يعني أنَّ " البلاغة" عند الجرجاني أضحت "فنَّ المبدع" و"أسلوبه" ويبدو أنَّ "البلاغة" لم تصبح علمًا منظَّمًا إلَّا على يد السَّكَّاكيّ، الَّذي استطاع ربطها بالمبدع والمتلقِّي على حدٍّ سواء؛ إذ إنَّه قدَّم للمبدع ما يساعده على تقديم إنتاجٍ بليغٍ، وقدَّم للمتلقِّي ما يساعده على قياس بلاغة إنتاج المبدع؛ وذلك من خلال علمين أساسيّين هما: علم المعاني وعلم البيان، ومن ثمَّ، تتحدَّد بلاغة المتكلِّم عنده في بلوغه "تأدية المعاني حدًّا له اختصاص بتوفية خواص التَّراكيب حقّها، وإيراد أنواع التَّشبيه

---

1 عبد القادر يستخدم مصطلح "فصاحة" هنا بمعنى "بلاغة".

2 دلائل الإعجاز: **401**، **402**.

والمجاز والكناية على وجهها"[1]. وتتحدَّد قدرة المتلقِّي على إدراك بلاغة المبدع، بمقدار تمتُّعه بذائقةٍ فنِّيَّةٍ عاليةٍ، ناتجةٍ عن طول خدمة هذين العلمين[2]، ممَّا يعني أنَّ للمتلقِّي دورًا كبيرًا في تحديد بلاغة البليغ. ومن ثمَّ فإنَّ "البلاغة" عنده هي "فنّ" للمبدع والمتلقِّي على حدٍّ سواء؛ يقول السَّكَّاكي: "التَّركيب متى وقع موقعه، رفع شأن الكلام في باب البلاغة إلى حيث يناطح السّماك، وموقعه أن يصل من بليغٍ عالمٍ بجهات البلاغة، بصيرٍ بمقتضيات الأحوال، ساحرٍ في اقتضاب الكلام، ماهرٍ في أفانين السِّحر، إلى بليغٍ مثله، مطَّلعٍ من كلِّ تركيبٍ على حاق معناه، وفصوص مستتبعاته، فإنَّ جوهر الكلام البليغ مثله مثل الدّرر الثَّمينة لا ترى درجتها تعلو، ولا قيمتها تغلو، ولا تشترى بثمنها، ولا تجري في مساومتها على سننها، ما لم يكن المستخرج لها بصيرًا بشأنها، والراغب فيها خبيرًا بمكانها"[3]. ومصطلح "بلاغة" عند المظفَّر العلويّ يتَّصل بالمبدع اتصالًا وثيقًا؛ إذ إنَّ مدار تركيب "ب ل غ " على إدراك ما يحاوله الإنسان عن قوَّة، وتمكُّن من قدرة[4]. وإذا كان الأمر كذلك، فإنَّ مصطلح "بليغ" لا يطلق إلَّا على كلِّ متمكِّنٍ من البلاغة، وذلك يكون بوقوفه على غايات الكلام ونهايات المعاني، سواء أكان موجزًا أو مسهبًا، فهو بليغٌ؛ يقول: "إذا وقفت على غايات الكلام ونهايات المعاني، دلَّ ذلك على قدرتك في الأدب، وتمكُّنك من لغة العرب، فإن أوجزت أو أسهبت كنت

---

1 السَّابق: 71.

2 مفتاح العلوم: 526.

3 السَّابق: 331.

4 انظر نضرة الإغريض: 17.

فيه بليغًا؛ وكان ما أتيت به بلاغةً"[1]. وكأنَّه يريد أن يخرج المتلقِّي من أن يكون له دورٌ في إنتاج البلاغة، فما يحدّد بلاغة البليغ هو كلامه، وليس شيئًا خارجه، ومن ثمَّ فالإيجاز والإطناب من حيث هما أمران يراعي المبدع في إنتاجهما حال المتلقِّي، لا دخل لهما في تحديد بلاغة الكلام، ومن ثمَّ بلاغة البليغ. ويبدو أنَّ مصطلح بلاغة قد أخذ شكله النّهائي على يد القزوينيّ، من خلاله ثلاثة علومٍ تشكِّل منظومة "علم البلاغة" هي علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع، فضلًا على علم "الفصاحة" بوصفه جزءًا من علم البلاغة. هذه العلوم جميعًا تساعد المتلقِّي على قياس بلاغة البليغ، ولذلك فإنَّ مصطلح "بلاغة" عند القزوينيّ يستدعي كلًّا من المبدع والمتلقِّي على حدٍّ سواء؛ يقول في تعريف بلاغة الكلام: "هي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته"[2]. "مقتضى الحال" يتَّصل بالمتلقِّي وأحواله المختلفة، وهي أحوالٌ ينبغي للمبدع أن يراعيها في إنتاجه كما أنَّه يتصل بالمبدع من حيث إنَّ مراعاته لأحوال المتلقِّي تقوم على الوعي والمقصديَّة[3]، هذا فضلًا على أنَّ "مقتضى الحال" لا يتَّصل بالحالات المختلفة للمتلقِّي فقط بل بأحوال المبدع أيضًا، وهي أحوالٌ ينبغي أن يعبّر عنها، على نحوٍ صحيحٍ، بحيث لا يخلط بين الحالين. ومن ثمَّ، فإنَّ معرفة البليغ متوقِّفةٌ على معرفة البلاغة[4]، وإذ إنَّ

---

1 السَّابق: 18.

2 الإيضاح: 32.

3 البلاغة العربيَّة قراءة أخرى: 70.

4 الإيضاح: 37.

بلاغة المتكلم "هي ملكةٌ يقتدر بها على تأليف كلامٍ بليغٍ"[1]. والملكة هنا تحمل صفة الرّسوخ والتَّمكُّن من إنتاج الكلام البليغ في أيِّ وقتٍ؛ لأنَّ صاحبها له قوَّةٌ على ذلك[2].

ويبدو أنَّ السُّبكيّ– متابعًا للجاحظ في ذلك، قد أدرك أنَّ بلاغة المتكلِّم لا تتحدَّد وفقًا لبلاغة الكلام فقط؛ لذلك ذهب إلى أنَّ بلاغة الكلام غير بلاغة المتكلِّم؛ لأنَّه "لا يتوقَّف العلم بالبليغ المتكلِّم، على بلاغة الكلام"[3]. ذلك أنَّ بلاغة المتكلِّم تتحدَّد –فضلًا على بلاغة الكلام– وفقًا لاعتبارات تتَّصل بأدائه أو بشكله أو بكليهما معًا[4]. وقد ذهب ابن خلدون إلى أنَّ مصطلح "الذَّوق" الَّذي يستخدمه علماء البلاغة، يقصد به "ملكة البلاغة"[5]، وأنَّ هذه الملكة تحصل للمبدع نتيجة تحرِّيه في نظمه وفي كلامه للأساليب الرَّفيعة عند العرب؛ فإذا اتَّصلت مقاماته بمخالطة كلام العرب، حصلت له قوَّةٌ مكَّنته من إنتاج وإدراك البلاغة، بدون فكر، لأنَّ قوة التَّذوُّق حينئذٍ تغنيه عن الفكر؛ يقول: "المتكلِّم بلسان العرب والبليغ فيه يتحرَّى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب وأنحاء مخاطباتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده، فإذا اتَّصلت مقاماته بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة في نظم الكلام على ذلك الوجه وسهل عليه أمر التَّركيب، حتَّى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة الَّتي للعرب، وإن سمع تركيبًا غير جارٍ على ذلك المنحى مجَّه، ونبا عنه سمعه بأدنى فكرٍ، بل وبغير فكرٍ، إلَّا بما استفاده

---

1 السَّابق: 35.

2 مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح: ج1 ، 339.

3 عروس الأفراح، ضمن شروح التَّلخيص: ج1، 160.

4 انظر تفصيل ذلك في تناول الباحث للظَّاهرة.

5 مقدّمة ابن خلدون: 562.

من حصول هذه الملكة؛ فإنَّ الملكات إذا استقرَّت ورسخت في محالها، ظهرت كأنَّها طبيعةٌ وجبلَّةٌ لذلك المحلّ"[1]. ويبدو أنَّ ما ذهب إليه ابن خلدون من أنَّ "الملكة البلاغية" و"الذَّوق" هما شيءٌ واحدٌ، يؤيِّده تعريف "الذَّوق" عند البلاغيّين؛ إذ ذهب الدّسوقي إلى أنَّ الذَّوق هو "قدرة يدرك بها لطائف الكلام ووجوه تحسينه"[2].

جـ- الظَّاهرة في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب:

إنَّ اهتمام الثَّقافات الشّفاهيَّة -عمومًا- بالصَّوت الحيّ، ليس فقط بوصفه وسيلةً لإخراج الكلام من حيّز العامّ إلى حيّز الوجود الحيّ، بل بوصفه وسيلة التَّأثير في الآخر المتلقِّي - أيضًا. بل إنَّ التَّأثير السِّحريَّ للكلمات الَّتي كان يطلقها الكهنة والسَّحرة، كان يتَّصل بتشكيلها الصَّوتيّ وبما فيها من إيقاعٍ، أكثر ممَّا يتَّصل بما فيها من مضمونٍ فنِّيّ. والعرب مثل غيرهم من الأمم، لم يكن الصَّوت لديهم وسيلةً لنقل الأفكار والكلمات فقط، بل وسيلةً ذات مضمونٍ، أو بمعنًى أصحّ وسيلة فنّيَّة يستغلُّها المُبدِع جماليًّا وشعوريًّا للتأثير في الآخر المتلقِّي، يقول الجاحظ: نقلًا عن ثُمامة بن أشرس: "كان جعفر بن يحيى أنطق النَّاس، قد جمع الهدوء والتَّمهُّل، والجزالة والحلاوة، وإفهامًا يغنيه عن الإعادة"[3]. ويبدو أنَّ بلاغة البليغ يحدِّدها إلى حدٍّ كبيرٍ نقاء صوته، وخلوّه من العيوب؛ يقول الجاحظ نقلًا عن خَلَّاد بن يزيد الأرقط: "خطب الجمحيُّ

---

1 مقدّمة ابن خلدون: 562.

2 حاشية الدّسوقيّ على شرح العلَّامة التّفتازانيّ لتلخيص المفتاح، الدّسوقيّ (1230) ضمن شروح التَّلخيص، دار السُّرور، بيروت، لبنان، بلا تاريخ، ج1، 79.

3 البيان والتَّبيين: ج١، 105.

خطبةَ نكاحٍ أصاب فيها معاني الكلام، وكان في كلامه صفيرٌ يخرج من موضع ثناياه المنزوعة، فأجابه زيد بن عليّ بن الحسين بكلامٍ في جودة كلامه، إلَّا أنَّه فَضَلَه بحُسن المخرج، والسَّلامة من الصَّفير، فذكر عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر، سلامة لفظ زيدٍ لسلامة أسنانه، فقال في كلمةٍ له:

قَلَّـتْ قوادحُهـا وتـمَّ عديـدُها ... فلـه بـذاك مزيَّـةٌ لا تنكـرُ

ويروى: "صحَّت مخارجها وتمَّ حروفها"[1]. ذلك أنَّ فصاحة المُبدِع لها دورٌ كبيرٌ في جذب المتلقِّي إليه، وسرعة تفاعله معه؛ لأنَّ وصول محتوى الرسالة إليه، يكون أسرع من وصول الَّتي يعاني صاحبها من عقدةٍ في لسانه، وقد ذكر الله Y عقدة موسى وما يعانيه منها، فقال: ﴿وَيَضِيقُ صَدْرِي وَلَا يَنْطَلِقُ لِسَانِي﴾[2]؛ لأنَّ موسى أراد أن يكون في غاية الإفصاح بالحجَّة، والمبالغة في وضوح الدّلالة، لتكون الأعناق إليه أميل، والعقول عنه أفهم، والنُّفوس إليه أسرع، وإن كان قد يأتي من وراء الحاجة، ويبلغ أفهامهم على بعض المشقَّة"[3]. وقد ذكر الجاحظ العديد من الرِّوايات الَّتي تبيِّن مدحهم للصَّوت الجهوريِّ، وذمِّهم للصَّوت الباهت الضَّئيل؛ يقول: "وكانوا يمدحون الجهير الصَّوت، ويذمُّون الضَّئيل الصَّوت، ولذلك تشادقوا في الكلام، ومدحوا سَعة الفم، وذمُّوا صِغَر الفم"[4]. بل إنَّ أحد الأعراب سُئل عن الجَمال، فجعل منه: رُحب الشِّدق، وبُعد

---

1 البيان والتَّبيين: ج1، 1، 5.

2 الشُّعراء: الآية (١٣).

3 البيان والتَّبيين: ج1، 7.

4 انظر السَّابق: ج1، 120، 121.

الصَّوت[1]. ويبدو أنَّ السّرَّ في ذلك أنَّ صاحب الصَّوت الجهوريِّ أقدر على التَّوصيل والتَّأثير، إذ إنَّ العبَّاس نفع المسلمين بجهارة صوته يوم حُنين، حين ذهب النَّاس عن رسول الله، الأمر الَّذي أدَّى إلى تراجعهم، وحدوث النَّصر[2]. لكنَّهم على ما يبدو لم يتركوا الأمر على عواهنه، إذ إنَّ كلَّ شيءٍ خرج عن حد الاعتدال، لم يعد مقبولًا ومن ثمَّ، فقد عابوا المتزيدين في جهارة الصَّوت، وانتحال سعة الأشداق، ورحب الغلاصم وهدل الشِّفاه[3]، لا سيِّما مع التَّحوُّل من البداوة إلى الحضارة، الأمر الَّذي ينعكس على الذَّائقة السَّمعيَّة لدى المتلقِّي، فأصبح "التَّشادق من غير أهل البادية بغض".

وقد بيَّن الجاحظ أهميَّة البيئة في اكتساب المُبدِع صفة الجهارة في الصَّوت خصوصًا، والفصاحة، عمومًا، إذ ذكر أنَّه كان للبيئة الَّتي وُجد فيه النَّبيُّ دورٌ كبيرٌ في فصاحته وبيانه، وسهولة مخارج الكلام لديه، يقول: "كان النَّبيُّ أفصح العرب لسانًا، وأحسنهم بيانًا، وأسهلهم مخارج الكلام، وأكثرهم فوائد من المعاني؛ لأنَّه كان من جماهير العرب، مولده في بني هاشم، وأخواله من بني زهرة، ورضاعه في بني سعد بن بكر، ومنشؤه في قريش، ومتزوَّجه في بني أسد ابن عبد العزَّى، ومهاجره إلى بني عمرو.

---

1 انظر السَّابق: ج1، 121.

2 انظر السَّابق: ج1، 123. وقد ذكر الجاحظ في تفضيل الجهارة في الخطب قول شية بن عقال، بعقب خطبته عند سليمان بن عليّ بن عبد الله بن عبَّاس:

ألا ليـــــت أم الجهـــــم والله ســـــامعٌ ... تـــرى حيـــث كانـــت بـــالعراق مقـــامي

عشـــيَّة بـــذَّ النَّـــاسَ جهـــري ومَنْطِقـــي ... وبـــــذَّ كـــــلامَ النَّـــــاطقين كلامـــــي

(انظر البيان والتَّبيين: ج1، 127).

3 السَّابق: ج1، 44.

ولو لم يكن ممَّا عددنا من هؤلاء إلَّا قريش وحدها، لكان فيها مستغنًى عن غيرها، وكفاية عمَّن سواها؛ لأنَّ قريشًا أفصح العرب لسانًا، وأفضلها بيانًا، وأحضرها جوابًا، وأحسنها بديهة، وأجمعها عند الكلام قلبًا"[1]. كما أكَّد على أهميَّة التَّدرُّب بالأساليب الفصيحة في تنمية الذَّائقة السَّليمة، وتقوية المهارة الكلاميَّة لدى المُبدِع، يقول: "وإذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره، وتبلَّدت نفسه، وفسد حسُّه. وكانوا يروُّون صبيانهم الأرجاز، ويعلِّمونهم المناقلات، ويأمرونهم برفع الصَّوت وتحقيق الإعراب؛ لأنَّ ذلك يفتق اللَّهاة، ويفتح الجِرْم"[2]. وقد بيَّن الجاحظ أهميَّة الممارسة الكلاميَّة في إطلاق اللِّسان وسهولة حركته في إنتاج الكلام، في حين أنَّ قلَّة الممارسة الكلاميَّة، تؤدِّي إلى صعوبة النُّطق وتكلُّفه؛ يقول: "واللِّسان إذا أكثرت تقليبه رقَّ ولان، وإذا أقللت تقليبه، وأطلت إسكاته جسأ وغلظ، وأيَّة جارحةٍ منعتها من الحركة، ولم تمرِّنها على الاعتمال، أصابها من التَّعقُّد على حسب ذلك المنع"[3]. لكن يبدو أنَّ اتِّساع رقعة الدَّولة الإسلاميَّة، واختلاط العرب بالأمم الأخرى، أدَّى إلى فساد الذَّائقة، وانتشار اللَّحن، لا سيَّما في المولَّدين من غير العرب، الَّذين استطاع بعضهم امتلاك مَلَكة البلاغة، لكنَّه فشل في امتلاك مَلَكة الفصاحة، يقول الجاحظ: "قد يتكلَّم المغلاق الَّذي نشأ في سواد الكوفة بالعربيَّة المعروفة، ويكون لفظه متميِّزًا فاخرًا، ومعناه شريفًا كريمًا، ويعلم مع ذلك السَّامع

---

1 من رسالة الجاحظ في تفضيل النُّطق على الصَّمت، ضمن رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السَّلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ج2، 238.

2 البيان والتَّبيين: ج٢٧٢،١، والجرم: الحلق.

3 السَّابق: ج1، 272، 273، والجسأ: اليبس.

لكلامه ومخارج حروفه أنَّه نبطيٌّ"[1]. ويبدو أنَّ السَّبب في ذلك هو اكتساب المُبدِع من بيئته اللُّغوية الَّتي نشأ فيها عاداتٍ لغويَّةٍ معيَّنةٍ، لم يستطع التَّخلُّص منها عندما انتقل إلى اللُّغة الجديدة[2]. صحيحٌ أنَّ هذه العادات اللُّغويَّة المكتسبة من اللُّغة الأم قد لا تؤثِّر على الألفاظ، وصور الحركات والسُّكون، لكنَّ تأثيرها يكون كبيرًا على حروف الكلام، لا سيَّما إذا تمكَّنت في لسان صاحبها، وقد بلغ من العمر ما لا يمكن معه أن يتخلَّص منها؛ يقول الجاحظ: "ومتى ترك الإنسان شمائله على حالها، ولسانه على سجيَّته، كان مقصورًا بعادة المنشأ على الشَّكل الَّذي لم يزل فيه. وهذه القضيَّة مقصورةٌ على هذه الجملة من مخارج الألفاظ، وصور الحركات والسُّكون. فأمَّا حروف الكلام فإنَّ حُكْمَها إذا تمكَّنت في الألسنة خلافُ هذا الحكم. ألا ترى أنَّ السِّنْديَّ إذا جُلِب كبيرًا فإنَّه لا يستطيع إلَّا أن يجعل الجيم زايًا، ولو أقام في عُليا تميم، وفي سُفلى قيس، وبين عَجُز هوازن، خمسين عامًا"[3]. وقد حدَّد الجاحظ على نحوٍ دقيقٍ ما يعتري اللِّسان من عيوبٍ تمنع من البيان ومن ذلك "اللُّثغة" و"اللّكنة"[4] و"التّمتمة" و"الفافأة" و"اللّفف" و"الحبسة"[5]، وقد فسَّر كلَّ واحدةٍ من هذه العيوب، وحدَّد مكان العيب فيها، وأساليب معالجتها؛ من ذلك مثلًا ثقة المُبدِع بنفسه وبقدراته، وما لذلك من دورٍ في انسياب الكلام على لسانه، دون أيِّ عثراتٍ، يقول: "إنَّما يجترئ على الخطبة الغِرّ الجاهل

---

1 السَّابق: ج1، 69، والمغلاق الَّذي يستعصي عليه الكلام.

2 البيان والتَّبيين: ج1، 40.

3 السَّابق: ج1، 70.

4 البيان والتَّبيين: ج1، 71.

5 السَّابق: ج1، 37.

الماضي، الَّذي لا يثنيه شيءٌ، أو المطبوع الحاذق، الواثق بغَزَارته واقتداره، فالثِّقة تنفي عن قلبه كلَّ خاطرٍ يُورِث اللَّجلجلة والنَّحنحة، والانقطاع والبُهْر والعَرق"[1]. هذا فضلًا على تأكيده على أهميّة الدّربة والمران، ممَّا لا حاجة إلى تكراره. ويبدو أنَّ عيوب بعض البلغاء تجاوزت صعوبة النُّطق لعددٍ من الحروف، إلى اللَّحن في اللُّغة عمومًا، يقول الجاحظ: "ومن اللَّحَّانين البلغاء: خالد بن عبد الله القَسْريُّ، وخالد بن صفوان الأهتميُّ، وعيسى بن المُدوَّر"[2]. وقد زعم المدائني أنَّ خالد بن عبد الله قال: "إن كنتم رجبيُّون فإنَّا رمضانيُّون"[3]. وعلى الرّغم من أنَّ معظم العلماء قد عدوا اللَّحن عيبًا وهجنةً على الشَّريف، وأقبح من آثار الجُدَرِيِّ على الوجه[4]؛ حتى إنَّ يونس بن حبيب قال: "ليس لعييٍّ مروءةٌ، ولا لمنقوص البيان بهاءٌ، ولو حكَّ بيافوخه أعنان السَّماء"[5]. إلَّا أنَّه يبدو أنَّ الذَّائقة العامّة قد تقبَّلت هؤلاء المُبدِعين، واعترفت ببلاغتهم، وإن عابت فصاحتهم. وربَّما يعود السَّبب في ذلك إلى فساد الذَّائقة عمومًا، وانتشار اللَّحن بين عامَّة النَّاس وعلمائهم. ويبدو أنَّ خشية بعض المُبدِعين من القدح في بيانهم، دفعتهم إلى الاستعانة بمن يجيد الإلقاء؛ إذ يروى أنَّ المهلب أهدى إلى زياد الأعجم غلامًا يجيد الإلقاء[6]. و"البلاغة" عند الجاحظ هي صفةٌ يكتسبها االمُبدِع بالتَّعلُّم والحرص الشَّديد، وطول

---

1 السَّابق: ج1، 134.

2 البيان والتَّبيين: ج2، 220.

3 السَّابق: ج1، 216.

4 السَّابق: ج1، 216.

5 السَّابق: ج1، 56.

6 العربيَّة (دراسات في اللُّغة واللَّهجات والأساليب): يوهان فك، ترجمه وقدَّم له وعلَّق عليه، ووضع فهارسه: د. رمضان عبد التَّوَّاب، مكتبة الخانجي، مصر، 1980، 42.

مجالسة العلماء ومطالعة كتب الحكماء، الأمر الَّذي يمكِّنه من الاختيار المناسب للألفاظ، ووضعها على نحوٍ حسنٍ يقول: "والإنسان بالتَّعلُّم والتَّكلُّف، وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكماء، يجود لفظه، ويحسن أدبه، وهو لا يحتاج في الجهل إلى أكثر من ترك التَّعلُّم، وفي فساد البيان إلى أكثر من ترك التَّخيُّر"[1]. ذلك أنَّ الإنسان عندما يسمع حديث العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء تبزغ ذائقته اللُّغويَّة والبلاغيَّة، ثمَّ إنَّه بدوام استماعه واجتهاده، تتعدَّل هذه الذَّائقة نحو الأحسن، إلى أن تتكامل، فتصبح معيارًا على قوله، وسببًا في تقويم أدبه وتحسينه؛ يقول الجاحظ: "ليس في الأرض كلامٌ هو أمتع ولا آنق، ولا ألذُّ في الأسماع، ولا أشدُّ اتِّصالًا بالعقول السَّليمة، ولا أفتق للِّسان، ولا أجود تقويمًا للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء"[2]. وقد بيَّن الجاحظ أنَّ حاجة المُبدِع إلى الحلاوة، كحاجته إلى جهارة المنطق في سهولة المخرج، والجزالة والفخامة، وهي أمرٌ يحدثه المُبدِع بحسن تزيينه للمعاني[3]. وقد نقل الجاحظ العديد من الأقوال الَّتي تشير إلى أنَّ بلاغة المُبدِع لا تتحقَّق إلَّا بها، من ذلك مثلًا: ما نقله عن بعض أهل الهند من أنَّ جماع البلاغة: "البصر بالحُجَّة، والمعرفة بمواضع الفرصة، وذلك يكون بأن يبتعد المُبدِع عن المباشرة في التَّعبير عن غرضه، وأن يختار الوقت المناسب لذلك، ويعبِّر عن فكرته تعبيرًا حسنًا، باختيار الألفاظ المناسبة، ووضعها في الموضع اللَّائق بها،

---

1 البيان والتَّبيين: ج1، 85.

2 البيان والتَّبيين: ج1، 145.

3 انظر السَّابق: ج1، 14، 15.

وأن يكون حاضر الذِّهن، متيقِّظًا، طَلْق اللِّسان، واثقًا بنفسه، هذا فضلًا على اعتباراتٍ تتَّصل بحسن خلقه وخلقته[1]. وقد حدَّدت صحيفة الهند آلة البلاغة لدى الخطيب بما يلي:

1- الثِّقة بالنَّفس؛ إذ إنَّه سيكون في مواجهةٍ مباشرةٍ مع المتلقِّين، الأمر الَّذي يقتضي أن يكون متمكِّنًا من صناعة البلاغة على جهة المبالغة والإتقان، لا التَّصفُّح والاستظراف.

2-اختيار الألفاظ المناسبة، الَّتي تطابق المعنى الَّذي يريد التَّعبير عنه، بحيث لا تكون مشتركةً، أو مضمنةً، أو مقصِّرةً عن المعنى المراد، هذا فضلًا على ضرورة أن تكون أنيقةً جميلةً وجذَّابةً.

3- أن يراعي في اختياراته أحوال المتلقِّي، وقدراته في فهم الرِّسالة.

4- أن تكون ذاكرته قويَّةً، بحيث يعرف ما عُقد عليه أوَّل كلامه، حتَّى يستطيع أن يناسب بين أوَّله وآخره.

5- ولا بدَّ أن يعتمد في كلِّ ذلك على الطَّبع المسترسل، دون الصَّنعة المدقّقة، إلَّا إذا كان كلامه لحكيمٍ، أو لفيلسوفٍ عليمٍ، فيمكن حينئذٍ التَّدقيق والتَّهذيب.

6- أن يتدرَّب دائمًا على مختلف أنواع المقامات، حتَّى إذا ما تعرض لمقامٍ ما، كان متمكِّنًا منه[2].

1 السَّابق: ج1، 88، 89.

2 البيان والتَّبيين: ج1، 92.

ويبدو أنَّ بلاغة المُبدِع لا تحدِّدها بلاغة كلامه فقط، بل ثمَّة أمورٌ أخرى، تتَّصل بخلقه وشكله ومكانته، إذ ينقل الجاحظ عن سهل بن هارون أنَّه إذا خطب رجلان "وكان أحدهما جميلًا جليلًا بهيًّا، ولبَّاسًا نبيلًا، وذا حَسَبٍ شريفًا، وكان الآخر قليلًا قميئًا، وباذَّ الهيئة دَميمًا، وخامل الذِّكر مجهولًا، ثمَّ كان كلامهما في مقدارٍ واحدٍ من البلاغة، وفي وزنٍ واحدٍ من الصَّواب، لتصدَّع عنهما الجمع وعامَّتهم تقضي للقليل الدَّميم على النَّبيل الجسيم، وللباذِّ الهيئة على ذي الهيئة، ولشغلهم التَّعجُّبُ منه عن مساواة صاحبه به؛ لأنَّ الشَّيء من غير معدنه أغرب، وكلَّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلَّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلَّما كان أطرف كان أعجب"[1]. ولا ريب أنَّ هذه الأحكام خاضعةٌ لهوى المتلقِّي ورغباته؛ لأنَّ المتلقِّي الحقيقيَّ هو الَّذي تكون أحكامه وتقييماته للبليغ وبلاغته، نابعةٌ من تقييمٍ موضوعيٍّ لكلامه، دون أيِّ شيءٍ آخر خارجه، ولذلك قال الجاحظ تعليقًا على كلام سهل بن هارون: "إذا كان الحبُّ يُعمي عن المساوئ، فالبغض أيضًا يُعمي عن المحاسن، وليس يعرف حقائق مقادير المعاني، ومحصول حدود لطائف الأمور، إلَّا عالمٌ حكيمٌ، ومعتدل الأخلاط عليمٌ، وإلَّا القويُّ المُنَّة، الوثيق العُقْدة، والَّذي لا يميل مع ما يستميل الجمهور الأعظم، والسَّواد الأكبر"[2]. أي أنَّ بلاغة البليغ لا يدركها إلَّا بليغٌ مثله، ممَّا يعني أنَّ الحسَّ الفنِّيّ والذَّوقيَّ للمتلقِّي يجب أن يصل إلى حدٍّ يوازي ما لدى البليغ المُبدِع، حتَّى يستطيع إدراك جمال بلاغته، ومن ثمَّ الحكم الصَّحيح عليه. ويبدو أنَّ مَلَكتي "الفصاحة والبلاغة"

---

1 السَّابق: ج1، 89، 90.

2 السَّابق: ج1، 90.

عند ابن طباطبا هما مَلَكتان مكتسبتان؛ إذ إنَّ قول الشِّعر عنده يعتمد على توفُّر صفتين أساسيَّتين في المُبدِع هما: الطَّبع والذَّوق؛ وهذا الأخير يحتاج إلى التَّنمية المتواصلة، وذلك بالاطِّلاع الواسع على اللُّغة وعلومها، وإتقان علم النَّحو الَّذي يمكِّنه من فهم حركة التَّراكيب، وتحوُّلاتها المختلفة، ثمَّ تأتي الرِّواية لفنون الآداب، بوصفها عاملًا هامًّا في تكوين الذَّائقة الفنِّيَّة والبلاغيَّة السَّليمة، إذ إنَّها تمكِّنه من معرفة سنن العرب في بلاغتها من حيث اختيار الألفاظ غير المستكرهة، ولا الغريبة، بل اللَّطيفة وذات المخارج السَّهلة، واختيار المعاني الطَّريفة، دون المستبردة، ثمَّ لا بدَّ من المطابقة بين الألفاظ والمعاني، حتَّى يكون الكلام كالسَّبيكة المفرغة، فيلتذُّ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السَّمع بمونق لفظه؛ أي تسابق معانيه ألفاظه. ولا بدَّ أن تكون القوافي منسجمةً مع المعاني، ويكون ما قبلها مسوقًا إليها، وأخيرًا لا بدَّ من مراعاة ما يجب في كلِّ مقامٍ من المقال؛ من تعريضٍ وتصريحٍ، وإطنابٍ وإيجازٍ. ولا بدَّ لأجل كلِّ ذلك من أن يتمتَّع المُبدِع بكمال العقل، الَّذي يمكِّنه من الاختيار الصَّحيح، ولزوم العدل؛ الَّذي يمنع المُبدِع من الإسراف والتَّكلُّف في بيانه، وأخيرًا إيثار الحسن، واجتناب القبح، لأنَّ النُّفوس تلتذُّ بما هو حسنٌ، وتأبى ما هو قبيحٌ[1]. وقد أشار ابن طباطبا إلى أهميَّة الحفظ في بناء مَلَكتي "الفصاحة" و"البلاغة" عند المُبدِع؛ إذ إنَّه يساعده على تكوين ذائقةٍ فنِّيَّةٍ متميِّزةٍ ومعجمٍ لُغويٍّ كبيرٍ؛ فإذا ما أراد إنتاج البلاغة، استحضر ذهنه كلَّ أساليب البلغاء الَّذين حفظهم، فيختار من كلِّ واحدٍ منها ما يناسبه، فتكون بلاغته نتاج بلاغات

1 انظر عيار الشِّعر: 42، 43.

كلِّ مَن حفظ لهم؛ كطيبٍ تركَّب من أخلاطٍ من الطِّيب كثيرةٍ، فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه[1]. ويبدو أنَّ دور المُبدِع لا يتوقَّف عند حدود إعادة إنتاج الفصاحة، بل يتجاوز ذلك إلى إعادة إنتاج البلاغة نفسها، بشرط أن يكون الإنتاج الجديد أحسن من الإنتاج القديم؛ كالصَّائغ الَّذي يذيب الذَّهب والفضَّة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن ممَّا كانا عليه[2]. ولذلك، فإنَّ العتَّابيّ حين سُئل: "بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحلِّ معقود الكلام؛ فالشِّعر رسائلُ معقودةٌ، والرَّسائل شعرٌ محلولٌ"[3]. أي أنَّه كان يعيد إنتاج البلاغة في الشِّعر لصالح النَّثر، أو في النَّثر لصالح الشِّعر؛ وذلك بنثر الشِّعر، وعقد النَّثر. ويبدو أنَّ إعادة الإنتاج هذه مكَّنت المُبدِع من الجمع بين خصائص الفنِّيّين في ذوقه، وفي نتاجه؛ ممَّا جعل نتاجه متميِّزًا على نحوٍ ما؛ إذ يصبح النَّثر شعريًّا، والشِّعر فيه ميِّزاتٌ من النَّثر؛ يقول ابن طباطبا: " وإذا فتَّشت أشعار الشُّعراء كلّها وجدتها متناسبةً، إمَّا تناسبًا قريبًا أو بعيدًا وتجدها مناسبةً لكلام الخطب وخطب البلغاء، وفِقَر الحكماء"[4]. والتَّناسب في أشعار الشُّعراء، يكون قريبًا أو بعيدًا، بحسب درجة الانزياح الَّتي يحدثها كلُّ شاعرٍ عن النَّثر، لكن بلاغة الشِّعر وبلاغة النَّثر متقاربةٌ عمومًا. ومثلما تعامل الجاحظ مع صوت المُبدِع؛ بوصفه أداةً فنِّيَّةً لها دورٌ كبيرٌ في إضفاء صفة البلاغة على المُبدِع، فعل ابن وهب نفس الشَّيء؛ إذ إنَّه عدَّ جهارة الصَّوت ممَّا

---

1 انظر السَّابق: 48.

2 انظر السَّابق: 114.

3 عيار الشِّعر: 114.

4 السَّابق: 114.

يزيد في حسن الخطابة وجلالة موقعها[1]. وذلك أنَّ الجهارة في الصَّوت ليست لمجرد الإسماع، وإنَّما هي وسيلةٌ فنِّيَّة، للتَّأثير في المتلقِّي. لكن يبدو أنَّ ابن وهب، قد التفت إلى ناحيةٍ أخرى لا تقلُّ في فنِّيَّتها عن الأولى، وهي أنَّه فرَّق بين الإلقاء الخطابيّ والإلقاء الشِّعريّ، فإذا كان الأوَّل يعتمد على الجهارة في الصَّوت، فإنَّ الثَّاني يعتمد على حلاوة النَّغمة؛ يقول: "وليس يلتفت في الخطابة إلى حلاوة النَّغمة إذا كان الصَّوت جهيرًا؛ لأنَّ حلاوة النَّغمة إنَّما تراد في التَّلحين والإنشاء دون غيرهما"[2]. ويبدو أنَّ هذا التَّفريق يتَّصل بالهدف النّهائيّ لكلا الفنّيّين؛ إذ إنَّ الهدف النّهائيَّ لفنِّ الخطابة هو الإقناع، أمَّا الهدف النّهائيُّ لفنِّ الشِّعر فهو الإمتاع. ومن ثمَّ "فالجهارة" وسيلةٌ من وسائل التَّأثير للإقناع، و"حلاوة النَّغمة" وسيلةٌ من وسائل التَّأثير للإمتاع. الأولى تؤثِّر على الأذن والعقل، والثَّانية تؤثِّر على الشُّعور والقلب، يقول ابن وهب: "وممَّا يزيد في حسن الشِّعر، ويمكن له حلاوةً في الصَّدر حسنُ الإنشاد، وحلاوة النَّغمة"[3]. ولا ريب أنَّ حلاوة النَّغم في صوت المُبدِع، هي انعكاسٌ للحلاوة النَّاتجة عن انسجام الألفاظ مع المعاني في كامل النَّصِّ؛ إذ على الشَّاعر حين يعمد إلى معاني شعره أن يجعلها فيما يشاكلها من الألفاظ، "فلا يكسو المعاني الجدِّيَّة ألفاظًا هَزليَّةً فيُسخفها، ولا يكسو المعاني الهزليَّة ألفاظًا جدِّيَّةً فيستوخمها سامعها، ولكن يعطي كلَّ شيءٍ من ذلك حقَّه، ويضعه موضعه"[4]. ولا سيَّما أنَّ إيقاع الصَّوت في الشِّعر، يتحدَّد بإيقاع الكلمة، ومن

---

1 البرهان: 168.

2 السَّابق: 168.

3 السَّابق: 147.

4 السَّابق: 147.

ثمَّ، فإنَّ اختلال إيقاع الكلمات المختارة، سينعكس حتمًا على أدائها. وقد أكَّد ابن وهب أهميَّة سلامة آلة النُّطق لدى المُبدِع، من العيوب في إضفاء الرَّونق والجمال على بلاغته، في حين أنَّ أيَّ خللٍ في الفصاحة، سينعكس على البلاغة، يقول: "ينبغي للخطيب أن يكون لسانه سالمًا من العيوب الَّتي تشين الألفاظ، فلا يكون ألثغ، ولا فأفاء، ولا ذا رُتةٍ، ولا تمتامًا، ولا ذا حُبسة، ولا ذا لفف، فإنَّ ذلك أجمع ممَّا يُذهب بهاء الكلام، ويُهجن البلاغة، وينتقص حلاوة النُّطق"[1]. لكن يبدو أنَّ التَّحوُّل من الفنّون الشّفاهيَّة إلى الفنون الكتابيَّة، قد ساهم في إخراج الصَّوت، وسلامة اللِّسان من عيوب النُّطق، من حيِّز الفنِّيَّة، لأنَّ الخطّ هو الَّذي أصبح وسيلة التَّواصل مع المتلقِّي، وليس الصَّوت. ومن ثمَّ فقد أصبح حسن الخطِّ، يماثل حسن الصَّوت، في إضفاء الجودة على البلاغة، ويقربها من قلب قارئها[2]. وقد حدَّد ابن وهب على نحوٍ دقيقٍ، ما يجب توفُّره في خطِّ المُبدِع من مواصفاتٍ؛ من ذلك أن تكون الحروف بيِّنةً قائمةً، بعيدةً من الإشكال، ثمَّ إن كان مع صحَّته وبيانه حسن الشَّكل، كان ذلك أزيد في وصفه[3]. وهذا يعني أنَّ الخطَّ أصبح أداةً فنِّيَّةً، مثلها مثل الصَّوت، يكون تأثيرها على المتلقِّي، بمقدار أناقة المُبدِع في استخدامها على نحوٍ مميَّزٍ. بل إنَّ ابن وهب ذهب إلى أنَّ لون المداد، وجودة الدَّواة، لها دورٌ كبيرٌ في تحسين الخطِّ، وتمكينه من قلب المستمع، يقول: "وممَّا يزيد الخطَّ حسنًا، ويمكن له في القلب موضعًا، شدَّة سواد المِداد، وجودة إلاقة الدَّواة،

---

1 السَّابق: 171.

2 انظر البرهان: 172.

3 انظر السَّابق: 172.

يجري من الخطِّ مجرى القطن من الثَّوب، فمتى كان القطن رديء الجوهر لم ينفع النَّسَّاج حذقه، ووضع من الثَّوب سوء جوهره، وإن أحكم الصَّانع صنعته"[1]. وممَّا لا شكَّ فيه، أنَّ الخطَّ العربيَّ بأشكاله الهندسيَّة المختلفة، قد تحوَّل إلى فنٍّ متكاملٍ، له دورٌ كبيرٌ في التَّأثير على المتلقِّي، وفي إضفاء لمساتٍ فنِّيَّةٍ على إبداع المُبدِع. وقد أشار ابن وهب إلى أنَّ مَلَكة "الفصاحة" هي صفةٌ للعرب البداة، والمولِّدين؛ أمَّا كونها صفةً للعرب البداة؛ فلأنَّهم نشؤوا في بيئةٍ لُغويَّةٍ سليمةٍ، ومن ثمَّ فقد كانوا يتكلَّمون على حسب عادتهم وسجيَّتهم، وإذا خُوطبوا باللَّحن لم يفهموه. أمَّا المولِّدون، فإنَّهم بحاجة إلى النَّظر في النَّحو واللُّغة، وتمرين اللِّسان بهما، حتَّى تتكوَّن لديهم ذائقةٌ تساعدهم على إنتاج الفصاحة[2]. ثمَّ بمجالسة الأدباء، ومعاشرة الفصحاء، وحفظ أشعار العرب ومناقلاتهم، والمختار من رسائل المولِّدين ومكاتباتهم، تتكوَّن لدى الفصيح ذائقةٌ تمكِّنه من إنتاج البلاغة[3]. وربَّما يكون ما انفرد به ابن وهب هنا أنَّه جعل بلاغة المولِّدين، ممَّا يعين على إنتاج الفصاحة والبلاغة، وكأنَّه بذلك لمس حاجة المُبدِع إلى التَّواؤم مع بلاغة عصره، وإنتاج بلاغةٍ تتقبَّلها ذائقة المتلقِّي في عصره؛ إذ ليس ينكر أن يكلِّم المُبدِع أهل البادية بما في سجيَّتها علمه، ولا ذوي الأدب بما في مقدار أدبهم فهمه، وإنَّما ينكر أن يكلِّم الحاضرة والمولِّدين من العرب بما لا يعرفون، وبما هم إلى تفسيره محتاجون[4]. فلا بدَّ إذًا للمبدع من مراعاة ذائقة العصر الَّذي يعيش فيه، فضلًا على

---

1 انظر السَّابق: 172، 173.

2 انظر البرهان: 205.

3 انظر السَّابق: 201.

4 انظر السَّابق: 163.

مراعاته أحوال المتلقِّين المختلفين، فلا يكلِّم العامَّة السُّخفاء بما يكلِّم به الخاصَّة الأدباء[1]. و"البلاغة" عند ابن وهب صفةٌ للشَّاعر والنَّاثر، لكن إذا تساوت بلاغة الشَّاعر والنَّاثر، فإنَّ المُقدَّم هو الشَّاعر، كذلك إذا وقع العيُّ والإسهاب لكليهما، فالشَّاعر أعذر؛ لأنَّ "الشِّعر محصورٌ بالوزن، محصورٌ بالقافية، فالكلام يضيق على صاحبه، والنَّثر مطلقٌ غير محصورٍ، فهو يتَّسع لقائله، فما تساوى القول والشِّعر فيه من هذا الفنِّ، فالحكم للشَّاعر فيه بالفضل"[2]. وتتحدَّد بلاغة الشَّاعر عند ابن وهب في "صحة المقابلة، وحسن النَّظم، وجزالة اللَّفظ، واعتدل الوزن، وإصابة التَّشبيه، وجودة التَّفصيل، وقلَّة التَّكلُّف، والمشاكلة في المطابقة"[3]. ولا بدَّ للشَّاعر أن يجتهد في أن يكون معنى كلِّ بيتٍ ولفظه متساويين حتَّى يتمّ المعنى بتمام اللَّفظ، وأن يأتي بالمعنى الَّذي يريد أو المعنيين في بيتٍ واحدٍ؛ إذ إنَّ الشَّاعر الَّذي يجمع المعنى الواحد، أو المعنيين في بيتٍ، أشعر من الَّذي يجمعهما في بيتين[4]. ولا بدَّ في كلِّ ذلك من مراعاة مقتضى أحوال المتلقِّين؛ وذلك بالتَّنويع بين الجدِّ والهزل؛ إذ إنَّ النُّفوس ربَّما ملَّت الحقَّ فاستثقلته، واحتاجت إلى أن تمتري نشاطها وتبقي في جمامها بشيءٍ من الهزل. وإذا جعل شعره كلَّه هزلًا فإنَّه سيكسد عند ذوي العقول، بل لا بدَّ من أن يخلط الجدَّ بالهزل، ويستعمل كلًّا في موضعه، وعند أهله، ومن ينفق عليه[5]. أمَّا بلاغة النَّثر، من خطبٍ

---

1 انظر السَّابق: 163.

2 السَّابق: 127، 128.

3 السَّابق: 139.

4 لنظر السَّابق: 145، 146.

5 انظر السَّابق: 147، 148.

وترسُّلٍ واحتجاجٍ وحديثٍ، فهي في الجميع واحدةٌ، إلَّا أنَّه إذا تساوت بلاغة الخطيب والمترسِّل، فالحكم للخطيب بالفضل؛ كما كان الحكم للشَّاعر إذا ساوى المتكلِّم في تجويد المعاني، وبلاغة اللِّسان[1]. لكن –عمومًا– فإنَّ بلاغة الشِّعر والنِّثر عند ابن وهب واحدةٌ؛ لأنَّ الشِّعر "كلامٌ مؤلَّفٌ، فما حسن منه فهو في الكلام حسنٌ، وما قبح منه، فهو في الكلام قبيحٌ، وكلّ ما ذكرناه هناك من أوصاف جيِّد الشِّعر فاستعمله في الخطابة والتَّرسُّل"[2]. وقد أشار ابن وهب إلى أنَّ السَّجع من أوصاف البلاغة لكن يشترط من البليغ عدم تكلُّفه، وأن يضعه في موضعه، وفي بعض كلامه لا في جميعه[3]. ويبدو أنَّ العسكريَّ قد خرج على إجماع البلاغيّين، حين عدَّ "طلاقة اللِّسان" صفةً غير مكتسبةٍ؛ بل هي موهبةٌ من الله Y مثلها مثل القريحة؛ يقول: "أوَّل آلات البلاغة جودة القريحة وطلاقة اللِّسان. وذلك من فعل الله تعالى، لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه واجتلابه لها"[4]. وعلى الرّغم من ذلك، فإنَّ العسكريَّ قد أكَّد أهميَّة معرفة العربيَّة، ووجود استعمالها؛ والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها، ومتخيّرها، ورديئها، ومعرفة المقامات، في إنتاج الفصاحة والبلاغة، حين جعل العلم بهذه الأمور من كمال البلاغة[5]. ولأنَّ مدار البلاغة على التَّخيُّر، فقد جعل العسكريُّ تخيُّر اللَّفظ أصعب من

---

1 البرهان: 150، 151.

2 السَّابق: 151.

3 السَّابق: 165.

4 الصِّناعتين: 20.

5 السَّابق: 21.

جمعه وتأليفه[1]؛ ذلك أنَّ بلاغة المُبدِع عنده تتحدَّد في كيفيَّة إنتاج المعنى، وليس في المعنى نفسه، يقول: " الرَّديء من الألفاظ يقوم مقام الجيِّد منها في الإفهام، وإنَّما يدلُّ حسن الكلام، وإحكام صنعته ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشئه[2]. ممَّا يعني أنَّ إنتاج البلاغة عنده يعتمد بالدَّرجة الأولى على الاختيار الدَّقيق للألفاظ، ثمَّ يأتي النَّظم والتَّأليف في المرتبة الثَّانية، وأخيرًا صواب المعنى، وليس غرابته أو طرافته[3]. وما فتئ عبد القاهر الجُرجانيُّ يؤكِّد أنَّ إنتاج البلاغة هو أمرٌ يعتمد على الرّويَّة والفكر؛ لأنَّ المزيَّة في الكلام لا تكون من جهة العلم باللُّغة وأوضاعها، بل من حيث الاختيار والنَّظم، وهما يحتاجان إلى الرّويَّة والفكر، والمراجعة وحسن الفهم؛ لأنَّ الفروق والوجوه كثيرةٌ في النَّظم، ليس لها غايةٌ تقف عندها، ونهايةٌ لا تجد ازديادًا بعدها. وهنا يأتي دور المُبدِع المسلَّح بالمعرفة والرّويَّة في اختيار الألفاظ الَّتي تناسب غرضه الَّذي يريد التَّعبير عنه، ثمَّ لا بدَّ من وضع هذه الألفاظ في السِّياق المناسب، بحسب الغرض الَّذي يقصده المُبدِع[4]. وإذا كان الأمر كذلك فالبلاغة هي مزيَّةٌ بالمتكلِّم دون واضع اللُّغة، وهذه المزيَّة هي أمرٌ يحدثه المتكلِّم بالمعنى، لا اللَّفظ؛ لأنَّه ليس يُتصوَّر أن يكون بين اللَّفظتين تفاضلٌ في الدّلالة من غير أن ينظر إلى مكانٍ تقعان فيه من التَّأليف والنَّظم[5].

---

1 انظر السَّابق: 23.

2 السَّابق: 58.

3 السَّابق: 58.

4 انظر دلائل الإعجاز: 7، 87.

5 انظر السَّابق: 44.

ثمَّ إنَّ المزيَّة في الدّلالة تتفاوت من مُبدِعٍ إلى آخر، كلٌّ بحسب إمكانيَّاته، ويتمّ رصد هذا التَّفاوت من خلال ردود فعل المتلقِّين تجاه إنتاج الدّلالة، الَّتي لن تؤتي ثمارها ما لم يختر المُبدِع للمعنى اللَّفظ الأخصَّ به، والأسلوب الأنسب لتأديته[1]. وقد تحدَّث الدّكتور محمَّد عبد المطَّلب عن كيفيَّة إنتاج البلاغة عند عبد القاهر، فقال: "برغم اهتمام عبد القاهر بعمليَّة التَّأليف وحصر الإبداع فيها، فإنَّ عمليَّة الاختيار المنوطة بالدَّوال حالة إفرادها، خارجةٌ بشكلٍ حاسمٍ من دائرة الإبداع، بل إنَّ مقتضى تحقّق مواصفات البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة، ونحو ذلك – ممَّا يشير إلى وجود تمايزٍ فنِّيٍّ بين بعض القائلين يدلُّ على أمرين معًا؛ أوّلهما: أنَّ هناك مبدعًا يمتلك مجموعةً من المقاصد الواعية الَّتي يهدف إلى توصيلها إلى متلقٍّ، وخلال هذا التَّوصيل يتمُّ الكشف الدَّاخليُّ عمَّا في النُّفوس والضَّمائر والقلوب، وهذا كلُّه يرتدُّ إلى عمليَّة التَّأليف وارتباطها بطريقة إنتاج الدّلالة، من حيث الحسن وعدمه، والكمال والنُّقصان، والوضوح أو الغموض. ورصد كلِّ ذلك لا يتمُّ إلَّا برصد ضغوطها على الملتقِّي في أحواله الشُّعوريَّة المختلفة. وما ينتج عن ذلك من ردود فعلٍ متباينةٍ. وثانيهما: إعطاء عمليَّة الاختيار (الاختيار) أهميَّتها من حيث اتِّصالها بالمفردات الَّتي يتمُّ الوقوع عليها من خلال حقولها الدّلاليَّة، ويتمُّ غرسها في السِّياق بعد ملاحظة توافقها معه واختصاصها به"[2]، وبهذه الثّنائيَّة يكتسب النَّظم النُّبل والمزيَّة؛ يقول عبد القاهر: "في تحقيق القول على "البلاغة" و"الفصاحة" و"البراعة" وكلِّ ما شاكل ذلك، ممَّا يُعبَّر به عن فضل

---

1 انظر السَّابق: 43.

2 قضايا الحداثة عند عبد القاهر: 214.

بعض القائلين على بعضٍ من حيث نطقوا وتكلَّموا، وأخبروا السَّامعين عن الأغراض والمقاصد، وراموا أن يُعلموهم ما في نفوسهم، ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم. ومن المعلوم أن لا معنًى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها، ممَّا يُفرَد فيه اللَّفظ بالنَّعت والصِّفة، وينسب فيه الفضل والمزيَّة إليه دون المعنى، غير وصف الكلام بحُسن الدّلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثمَّ تبرُّجها في صورةٍ هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحقُّ بأن تستولي على هوى النَّفس، وتنال الحظَّ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلق لسان الحامد، وتطيل رغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة الَّتي هي أصحُّ لتأديته، وتختار لها اللَّفظ الَّذي هو أخصُّ به، وأكشف عنه وأتمُّ له، وأحرى بأن يكسبه نُبْلًا، ويظهر فيه مزيَّةً"[1]. وقد أشار عبد القاهر إلى أنَّ المتلقِّي إذا لم يكن يتمتع بذائقةٍ فنِّيَّةٍ، فلن يكون قادرًا على إدراك المزيَّة في البلاغة، يقول: "واعلم أنَّه لا يصادف القول في هذا الباب موقعًا من السَّامع، ولا يجد لديه قبولًا، حتَّى يكون من أهل الذَّوق والمعرفة، وحتَّى يكون ممَّن تحدِّثه نفسه بأنَّ لما يُومئ إليه من الحسن واللُّطف أصلًا، وحتَّى يختلف الحال عليه عند تأمُّل الكلام، فيجد الأَرْيَحِيَّة تارةً، ويَعْرَى منها أخرى، وحتَّى إذا عجَّبتَه عَجِب، وإذا نبَّهته لموضع المزية انتبه. فأمَّا من كان الحالان والوجهان عنده أبدًا على سواء، وكان لا يتفَّقد من أمر "النَّظم" إلَّا الصِّحَّة المطلقة، وإلَّا إعرابًا ظاهرًا، فما أقلَّ ما يُجدي الكلام منه"[2]. وعبد القاهر يرى أنَّه إذا كان "علم البلاغة" قد وُضع؛ ليكون أداةً بيد المُبدِع والنَّاقد على حدٍّ سواء، فإنَّه

---

1 دلائل الإعجاز: 43.

2 دلائل الإعجاز: 291.

أداة إرشادٍ وهدايةٍ وتقويمٍ، وليس أداةً لحجر الإبداع، وتضييقه؛ إذ يبقى الذَّوق عنده هو الأداة الرَّئيسيَّة لإنتاج البلاغة وتقويمها؛ يقول: "إذا كانت العلوم الَّتي لها أصولٌ معروفةٌ، وقوانينُ مضبوطةٌ، قد اشترك النَّاس في العلم بها، واتَّفقوا على أنَّ البناء عليها والردَّ إليها، إذا أخطأ فيها المخطئ ثمَّ أُعْجِب برأيه لم تستطع ردَّه عن هواه، وصَرْفه عن الرَّأي الَّذي رأى، إلَّا بعد الجُهْد، وإلَّا بعد أن يكون حصيفًا عاقلًا ثَبْتًا، إذا نُبِّه انتبه، وإذا قيل: "إنَّ عليك بقيَّةً من النَّظر"، وقف أصغى، وخَشِي أن يكون قد غُرَّ، فاحتاط باستماع ما يقال له، وأَنِف من أن يَلِجَّ من غير بيِّنةٍ، ويستطيل بغير حُجَّةٍ. وكان مَن هذا وصفه يَعِزُّ ويقلُّ، فكيف بأن تردَّ النَّاس عن رأيهم في أمر الفصاحة، وأصلك الَّذي تردُّهم إليه، وتعوِّل في مُحاجَّتهم عليه، استشهاد القرائح، وسَبْر النُّفوس وفَلْيها، وما يعرض فيها من الأريحيَّة عندما تسمع؟ وهم لا يضعون أنفسهم موضع من يرى الرَّأي ويفتي ويقضي، إلَّا وعندهم أنَّهم ممَّن صَفَت قريحته، وصحَّ ذوقه، وتمَّت أداته. فإذا قلت لهم: "إنَّكم أُتِيتُم من أنفسكم، ومن أنَّكم لا تفطنون"، ردُّوا مثله عليك، وعابوك، ووقعوا فيك، وقالوا: "لا بل قرائحنا أصحُّ، ونظرنا أصدق، وحِسُّنا أذكى، وإنَّما الآفة فيكم"[1]. وهذا يعني أنَّ نظرة عبد القاهر إلى الفنّ هي نظرةٌ متجدِّدةٌ؛ لأنَّ الفنَّ يتطوَّر بتطوُّر الذَّوق المُبدِع، ولا يمكن لقواعد العلم أن تقف حجر عثرةٍ في طريقه، أو أن تحكم عليه من منظورٍ مطلقٍ. وإنتاج البلاغة عند السَّكَّاكيّ يعتمد على ذكاء المُبدِع في حسن إسقاطه المحور العموديَّ (محور الألفاظ) على المحور الأفقيِّ (المحور

1 الرِّسالة الشَّافية في وجوه الإعجاز والقول في الصّرفة: عبد القاهر الجُرجانيُّ، ضمن كتاب (دلائل الإعجاز)، قرأه وعلَّق عليه: أبو فهر (محمود محمَّد شاكر)، مكتبة الخانجي، ط3، 1992، 627.

النَّظميّ السِّياقيّ)، وذلك بمراعاة مقام الكلمات حقّه[1]. لكن على المُبدِع أوَّلًا أن يحسن اختيار الألفاظ بحيث تتَّفق فيها مواصفات الفصاحة، ثمَّ تتحقَّق مواصفات البلاغة في التَّركيب من خلال علمي المعاني والبيان، مع مراعاة مقتضى الحال، ويأتي البديع بوصفه وسيلةً من وسائل تزيين الكلام[2]. ويبدو أنَّ السَّكَّاكيّ، متأثِّرًا ربَّما بعبد القاهر، جعل الذَّوق هو السَّبيل الوحيد لإدراك البلاغة، وإنتاجها، ولكن ليس أيّ ذوقٍ بل المدرَّب، ولذلك فإنَّه ضمَّن كتابه أنواع الأدب، من صرفٍ ونحوٍ، ومعانٍ وبيانٍ، وحدٍّ واستدلالٍ، وعروضٍ وقوافٍ؛ يقول: "وقد ضمَّنت كتابي هذا من أنواع الأدب، دون نوع اللُّغة، ما رأيته لا بدَّ منه، وهي عدَّة أنواعٍ متآخذة، فأودعته علم الصَّرف بتمامه، وأنَّه لا يتمُّ إلَّا بعلم الاشتقاق المتنوِّع إلى أنواعه الثَّلاثة وأوردت علم النَّحو بتمامه، وتمامه بعلمي المعاني والبيان... ولمَّا كان تمام علم المعاني بعلمي الحدِّ والاستدلال، لم أرَ بدًّا من التَّسمُّح بهما. وحين كان التَّدرُّب في علمي المعاني والبيان موقوفًا على ممارسة باب النَّظم والنَّثر، ورأيت صاحب النَّظم يفتقر إلى علمي العروض والقوافي ثنيت عنان القلم إلى إيرادهما"[3]. وهذه الأنواع يحتاج إليها النَّاقد والمُبدِع على حدٍّ سواء، حتَّى يتكوَّن لديهما الذَّوق الفنِّيُّ القادر على إنتاج البلاغة وإدراكها، لكن لا يعني هذا أنَّ علم البلاغة تحوَّل إلى علمٍ مطلقٍ للمبدع والنَّاقد، صحيحٌ أنَّ للبلاغة وجوهًا معروفةً، لكنَّ هذه الوجوه لن تستطيع استيعاب كلِّ ما في الفنِّ، إنَّما القادر على ذلك هو الذَّوق

1 انظر مفتاح العلوم: 542.

2 انظر مفتاح العلوم: 532، 526، 542.

3 انظر مفتاح العلوم: 37.

وحده؛ ولذلك جعل السَّكَّاكيّ الإعجاز هو الذَّوق، وطريق اكتساب الذَّوق عنده: طول خدمة علمي البيان والمعاني[1]. بل إنَّ السَّكَّاكيّ جعل ملاك الأمر في علم المعاني هو الذَّوق السَّليم[2]، ممَّا يعني أنَّه كان يدرك أنَّ القواعد لا يمكن أن تدرك كلَّ ما في الفنِّ من جمالٍ، وإنَّما القادر على ذلك هو الذَّوق السَّليم، والطَّبع المستقيم، "فَمَن لم يرزقهما، فعليه بعلوم أُخَر، وإلَّا لم يحظَ بطائلٍ ممَّا تقدَّم وما تأخَّر"[3]. وقد جعل القزوينيُّ، ومَن جاء بعده من شرَّاح التَّلخيص إنتاج البلاغة وإدراكها، يتمُّ من خلال ثلاثة علومٍ هي: علم المعاني والبيان والبديع، فضلًا على علم الفصاحة، على اعتبار أنَّ الفصاحة موجودةٌ في "البليغ" بالقوَّة وبالفعل. ومن ثمَّ، فإنَّ امتلاك المُبدِع لمَلَكة الفصاحة، يمكنه من علوم اللُّغة، من علم متن اللُّغة، وعلم الصَّرف، وعلم النَّحو. أو على حسب ذائقته الفنِّيَّة، وقدرتها على الإحساس بمواطن الخلل في اختيار الألفاظ والتَّراكيب. إلَّا التَّعقيد المعنويَّ، فإنَّ مَلَكة الفصاحة تعجز عن إدراك مواطن الخلل فيه؛ ولذلك فإنَّ القزوينيَّ "أسند هذا الدَّور إلى ملكة البلاغة من خلال علم البيان". وهنا وقع القزوينيُّ بشيءٍ من التَّناقض؛ لأنَّه تناول التَّعقيد المعنويَّ في دائرة الفصاحة المعنويَّة، وجعله شرطًا من شروط خلوِّ التَّركيب من الفصاحة، ثمَّ أسند تمييزه إلى مَلَكة البلاغة، دون الفصاحة، وكان حقُّه أن يجعله شرطًا من شروط خلوِّ التَّركيب من البلاغة؛ إذ إنَّ الخلل في الانتقال من المعنى الأوَّل إلى الثَّاني، يدخل في دائرة البلاغة، لا الفصاحة. أمَّا امتلاك

1 انظر السَّابق: 526.

2 السَّابق: 413.

3 السَّابق: 413.

المُبدِع مَلَكة البلاغة، فيمكنه من إنتاج كلامٍ بليغٍ، وذلك على حسب تمكُّنه من علومٍ ثلاثةٍ هي: علم المعاني والبيان والبديع؛ فالأوَّل والثَّاني يحولان بينه وبين الخطأ في تأدية المعنى المراد؛ والثَّالث يساعده على إضفاء لمساتٍ تحسينيَّةٍ على كلامه"[1]. والحقُّ –كما يقول الدّكتور محمَّد عبد المطَّلب– أنَّ "محاصرة الإبداع بهذه المحاذير فيه حجرٌ على القدرة الإبداعيَّة، لكن في الوقت نفسه، لا بدَّ أن تكون الحركة الاختياريَّة محسوبةً، على معنى أنَّه إذا لم يكن من الممكن قبول المواصفات البلاغيَّة جملةً، فليس من الممكن إهمالها جملةً"[2]. وربَّما يكون السُّبكيُّ قد حاول التَّخفيف من محاذير القزوينيّ، حين دعا إلى تحكيم الذَّوق في إدراك البلاغة وفي إنتاجها؛ يقول: "أمَّا أهل بلادنا فهم مستغنون عن ذلك بما طبعهم الله تعالى عليه من الذَّوق السَّليم، والفهم المستقيم والأذهان الَّتي هي أرقُّ من النَّسيم، وألطف من ماء الحياة في المُحيَّا الوسيم، أكسبهم النِّيلُ تلك الحلاوة وأشار إليهم بأصابعه، فظهرت عليهم هذه الطَّلاوة"[3]. ثمَّ أشار إلى ما وقع فيه شرَّاح التَّلخيص من ولعٍ بالقواعد، وبُعدٍ عن الذَّوق؛ فقال: "يتناولون المعنى الواحد بالطُّرق المختلفة، ويتناولون المشكل والواضح على أسلوبٍ واحدٍ، كلُّهم قد ألفه، ولا يخالف المتأخِّر منهم المتقدِّم إلَّا بتغيير العبارة... ولا يطمع أن يذوق ما في الاستدراك من اللّذّة"[4]. وممَّا يدلُّ على أنَّ دعوة السُّبكيّ إلى تحكيم الذَّوق تجاوزت الإدراك إلى الإنتاج، أنَّه رأى في الضَّرورة الشِّعريَّة مظهرًا من مظاهر الاقتدار الفنّيّ

---

1 انظر الإيضاح: 35.

2 البلاغة العربيَّة قراءة أخرى: 74.

3 عروس الأفراح، ضمن شروح التَّلخيص: ج1، 5.

4 عروس الأفراح، ضمن شروح التَّلخيص: ج1، 9.

عند المُبدِع؛ لأنَّه ينتج وفقًا لذوقه، لا وفق قواعد البلاغة؛ يقول: "ضرورة الشِّعر كما تجيز ما ليس بجائزٍ، فقد تقوِّي ما هو ضعيفٌ"[1]. لكن يبدو أنَّ دعوة السّبكيّ لم تلقَ الانتشار، وانتهى الأمر بالبلاغة العربيَّة إلى أن تحوَّلت إلى مجموعةٍ من القواعد الَّتي تحكم ذوق المُبدِع وإنتاجه؛ وهذه القواعد بقيت كما هي يتناولها اللَّاحق عن السَّابق، فلا يضيف إليها شيئًا، إلَّا بعض الشُّروح الَّتي لا تغني ولا تسمن من جوعٍ، فتراجعت البلاغة، وتراجع الإبداع، لأنَّه لم يعد الذَّوق هو الحكم في إنتاج المُبدِع، بل القواعد. صحيحٌ أنَّ المُبدِع بحاجةٍ إلى بعض القواعد في إنتاج البلاغة والفصاحة، لكن ليس على نحوٍ مطلقٍ؛ إذ لا بدَّ من أن يظلَّ للذَّوق دوره في إنتاج البلاغة والفصاحة، حتَّى وإن كان خالف القواعد؛ يقول ابن السّرَّاج: "ربَّما وجدت الشَّاعر من القدماء الفصحاء يحوجه الوزن إلى قلب البناء، أو يحتاج إلى المعنى فيشتقُّ له لفظًا يلتئم به شعره"[2]. ويقول ابن جنِّي: "وقد كان قدماء أصحابنا يتعقَّبون رؤبة وأباه، ويقولون: تهضَّما اللُّغة وولداها، وتصرَّفا فيها، غير تصرُّف الأقحاح فيها. وذلك لإيغالهما في الرَّجز، وهو ممَّا يضطرُّ إلى كثيرٍ من التَّفريع والتَّوليد"[3]. بل إنَّ المُبدِع قد يستعمل تركيبًا، وهو يعلم أنَّ غيره أفضل منه، لأنَّ ذوقه استساغه، فاختاره؛ يقول ابن جنِّي: "العرب قد تلزم الضَّرورة في الشِّعر في حالة السّعة؛ أنسًا بها واعتيادًا لها وهذا يدلُّك على أنَّهم قد يستعملون من الكلام ما غيره آثر في نفوسهم منه، سعة في التَّفسُّح، وإرخاءً للتَّنفُّس، وشُحًّا على ما

1 عروس الأفراح، ضمن شروح التَّلخيص: ج1، 99.

2 رسالة الاشتقاق: لابن السّرَّاج (316)، تحقيق: مصطفى الحدري، ط1، دمشق، 973.

3 الخصائص: 298.

جَشِموه فتواضعوه، أن يتكارهوه فيُلْغوه ويطَّرحوه. فاعرف ذلك مذهبًا لهم، ولا تطعن عليهم متى ورد عنهم شيءٌ منه"[1]. وهذا التَّصرُّف في البلاغة والفصاحة، يتفاوت من مبدعٍ إلى آخر، بحسب همَّة كلِّ مبدعٍ، ومقدار قوَّة ذائقته الفنِّيَّة، يقول الأصبهانيُّ: "لا بدَّ أن يدفعهم استيفاء حقوق الصَّنعة إلى عسف اللُّغة بفنون الحيلة لِمَا يدخلونه من الحذف عنها، أو الزِّيادة فيها، ومرَّةً بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار"[2]. كلُّ ذلك يؤكد أنَّ نتاج البلاغيِّين والنُّقَّاد العرب، لا تحكمه القواعد، بل الذَّوق السَّليم المدرَّب، لكن يبدو أنَّ المتأخِّرين من شرَّاح التَّلخيص قد أهملوا هذه القوَّة الإبداعيَّة المتجدِّدة لدى المُبدِعين، فضيَّقوا على أنفسهم وعلى المُبدِعين وساهموا في جمود البلاغة.

---

1 الخصائص: ج3، 303، 319.

2 التَّنبيه على حدوث التَّصحيف: حمزة الأصبهانيّ، تحقيق: محمد آل ياسين، بغداد، 1967، 157، 158.

الفصل الثَّالث

المبدع وتخلُّق النَّصّ الأدبيّ

أ. المصطلح في ضوءِ نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب.

النَّصّ TEXT لغةً هو "النَّسيج[1]". ويبدو أنَّ هذه الدّلالة الماديَّة للمصطلح، قد انتقلت من عالم الصِّناعة إلى عالم الأدب والفنِّ، إذ كما أنَّ الخيوط بتداخلاتها المختلفة تشكِّل نسيج العمل الصِّناعيِّ، فإنِّ الكلمات بنظمها وترتيبها تشكِّل الجمل؛ وهذه تشكِّل شبكةً من العلاقات المترابطة المنسجمة في نسيج النَّصِّ الأدبيّ؛ يعرف بارت النَّصّ اصطلاحًا بقوله: "إنَّه السَّطح الظَّاهريُّ للنِّتاج الأدبيِّ، نسيج الكلمات المنظومة في التَّأليف، والمنسَّقة بحيث تفرض ثابتًا ووحيدًا ما استطاعت إلى ذلك سبيلًا"[2]. ويبدو أنَّ المصطلح ارتبط في نشوئه بالكتابة، بوصفها الوسيلة العمليَّة للحفاظ على الأثر كما هو، أمَّا النُّصوص الشّفاهيَّة، فإنَّها معرضةٌ لخطر النِّسيان، وعدم الدِّقَّة في النَّقل، والتَّغيير والتَّعديل من قبل المؤلِّفين؛ يقول بارت: "النَّصّ سلاحٌ في وجه الزَّمن والنِّسيان، في وجه براعات القول الَّذي يستدرك ويخلط ويتنكَّر بسهولةٍ تامَّةٍ[3]". ويرى بارت أنَّ "النَّصّ" ليس بالضَّرورة أن يكون منتميًا إلى النِّظام اللِّسانيّ، لكنَّه يجب أن يكون على علاقةٍ معه؛ علاقة تماسّ وتشابهٍ في الوقت نفسه؛ وبذلك لا تقتصر حدود النَّصّ على

---

1 من العمل إلى النَّصّ: رولان بارت، ترجمة: د. محمَّد خير بقاعي، ضمن كتاب "دراسات في النَّصّ والتَّناصيَّة"، مركز الإنماء الحضاريّ، ط١، 1998, 15.

2 نظريّة النَّصّ: رولان بارت، ترجمة: د. محمَّد خير بقاعي، ضمن كتاب دراسات في النَّصّ والتناصية، مركز الإنماء الحضاريّ، ط1، ،1998، 26.

3 السَّابق: 26.

علم اللُّغة، بل تمتدُّ إلى كلِّ الحقول المعرفيَّة الأخرى؛ الَّتي لها علاقةٌ باللُّغة؛ لأنَّ هذه الحقول ليست إلّا جزءًا من علم اللُّغة عند بارت. وانتهى بارت إلى تحديد النَّصّ الأدبيّ علاميًّا بأنَّه: مجموع شكلٍ للظَّواهر اللِّسانية يدرس بوصفه يحمل دلالاتٍ تعبيريَّةً، لا إبلاغيّةً فقط. وهذا التَّصوُّر أقرب إلى البلاغة منه إلى فقه اللُّغة[1]؛ لأنَّه ينطوي على مضمونٍ فنِّيّ جماليّ. وقد ذهب هاليداي ورقية حسن إلى أنَّ النَّصّ هو: كلُّ مجموعةٍ متتاليةٍ من الجمل، يوجد بين عناصرها علاقاتٌ نصيَّةٌ، هي عبارةٌ عن مجموعة من الوسائل اللُّغويَّة تحقِّق للنَّصِّ وحدته الشَّاملة، من نحو: الإحالة، الاستبدال، الوصل، الاتِّساق المعجميّ ولا بدَّ أن يرتبط هذا النَّصّ بمقامٍ ما[2]. وقد أكَّد هاليداي ورقية حسن أنَّ هذا لا يعني أنَّ النَّصّ مجموعةٌ من الجمل؛ لأنَّ النَّصّ يمكن أن يكون منطوقًا أو مكتوبًا، نثرًا أو شعرًا، حوارًا أو مونولوجًا، يمكن أن يكون أيّ شيءٍ... وإذا كان النَّصّ يتكوَّن من جمل، فإنَّه يختلف عنها نوعيًّا؛ إذ إنَّ النَّصّ هو الوحدة الدّلاليَّة الكبرى، وليست الجمل إلَّا وحداتٍ دلاليَّةً صغرى، أو بمعنى آخر الوسيلة الَّتي يتحقَّق بها النَّصّ[3]. وهذا يعني أنَّ النَّصّ أصبح مرادفًا للخطاب، بوصفه يشتمل على المنطوق والمكتوب. ويبدو أنَّ مصطلح "نصّ" ما زال مثار خلافٍ بين الباحثين حتَّى هذه اللَّحظة؛ إذ لم يتم تحديده تحديدًا جامعًا مانعًا إلى الآن، هذا فضلًا على اختلاف فهمه من ناقدٍ إلى آخر، ومن منهجٍ إلى آخر. ومن التَّعريفات الَّتي لاقت قبولًا لدى بعض

---

1 نظريّة النَّصّ: ٣١.

2 لسانيَّات النَّصّ مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، 1991، 13، 14.

3 السَّابق: ١٣.

النُّقَّاد العرب تعريف روبرت آلان، الَّذي يقترب إلى حدٍّ كبيرٍ من مصطلح "نظم" أو "بلاغة" عند العرب؛ يقول في تعريف النَّصّ: "إنَّه حدثٌ تواصليٌّ يلزم لكونه نصًّا أن تتوفَّر له سبعة معايير مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحدٌ من هذه المعايير:

١- التَّماسك الدَّاخلي (السَّبك). ٢- التَّماسك الدّلاليّ. ٣- القصد.

4 – القبول. 5- مراعاة مقتضى الحال. 6- الإخبار. ٧- التَّناص[1]".

فهذا التَّعريف يشتمل على طرفي الرِّسالة "المرسل والمتلقِّي"، والرِّسالة في سياقٍ معيَّنٍ، وفي مواصفاتٍ معيَّنةٍ، لكن ربَّما ينقصه أنَّه لم يحدِّد مقدار حجم النَّصّ، من حيث الطُّول والقصر. وقد أشار شبلنر إلى أنَّ وحدة الجملة في البلاغة والبحث الأسلوبيّ، بوصفها أكبر الوحدات اللُّغويَّة، لم تعد كافيةً لكلِّ مسائل الوصف اللُّغويِّ؛ لأنَّ بعض الجمل لا يتحدَّد معناها، إلَّا من خلال علاقاتها بالجملة السَّابقة على الأقلّ[2]. ومن ثمَّ فقد أصبحت الحاجة ماسّةً إلى أن يكون "النَّصّ" هو الوحدة الأساسيَّة في علم اللُّغة والأسلوبيّة والنَّقد الأدبيّ، يقول سزابو: "أصبح النَّصّ الآن مجالًا أو منطقةً مشتركةً بين علم اللُّغة والأسلوبيَّة والنَّقد الأدبيّ بدرجةٍ أكبر من أيِّ وقتٍ مضى[3]". لكن لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّه ليس الحجم على إطلاقه وفي حدِّ ذاته مجرَّدًا من أيَّة صلةٍ بالمحيط

---

1 انظر المصطلحات الأدبيّة الحديثة: د. محمَّد عناني، الشَّركة المصريَّة العالميَّة للنَّشر لونجمان، ط2، 1977، 116. وعلم اللُّغة النَّصّيّ بين النَّظريَّة والتَّطبيق، د. صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء، القاهرة، ط1، 200، 33، 34.

2 علم اللُّغة والدِّراسات الأدبيَّة: 184.

3 السَّابق: 183.

الفنِّيّ، هو منبع التَّأثير الجماليّ، أو الواقع الفنِّيّ، بل منبع التَّأثير الجماليّ أو الواقع الفنّيّ هو في العلاقة التَّناسبيَّة الثُّنائيَّة بين الجزءِ والكلِّ في النَّصّ[1].

ب-الظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب:

لا ريب أنَّ إنتاج النَّصّ في النَّظريَّة البلاغيَّة التَّقليديَّة يعتمد على حضور طرفي الإنتاج حضورًا مباشرًا أو غير مباشرٍ؛ إذ لا بدَّ للمبدع أوَّلًا أن يحدِّد نوع الأثر الَّذي يقصد إليه؛ من حيث هو شعرٌ أو خطابةٌ أو رسالةٌ...، وأن يكون عالمًا بالأعراف الأدبيَّة الَّتي تتَّصل ببناء كلِّ نوعٍ أدبيٍّ وأساليبه؛ وهي أعرافٌ نادرًا ما يتمُّ خرقها، ثمَّ لا بدَّ أن يحدِّد نوعيَّة المتلقِّي الَّذي سيرسل إليه النَّصّ، حتَّى تكون اختياراته متناسبةً مع الموقف الَّذي سيلقى فيه النَّصّ. وقد حددت البلاغة التَّقليديَّة خمس مراحل لإنتاج النَّصّ الأدبيّ الخطابيِّ؛ المرحلة الأولى: هي مرحلة الابتكار أو الإيجاد؛ إذ يبحث فيها المبدع عن الأفكار، الَّتي تتناسب مع الموقف الَّذي سيتحدَّث أو سيكتب فيه، ويستعين بذاكرته لاستحضار كلِّ الأفكار الَّتي تلائم ذلك الموقف، وبمقدار ثقافة المبدع تتحدَّد قيمة الأفكار وقوَّتها بالنِّسبة إلى المتلقِّي. وهي أفكارٌ تختلف من جنسٍ أدبيٍّ إلى آخر، فعلى المبدع أن يستدعي الأفكار الَّتي تناسب الجنس الَّذي يريد إنتاجه[2]. والمرحلة الثَّانية هي التَّنظيم أو التَّرتيب، وفيها يتمُّ تحديد الأفكار المختارة نهائيًّا ثمَّ ترتيبها في

---

2 تحليل النَّصّ الشِّعريّ "بنية القصيدة": د. محمَّد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995، 28.

2 انظر علم اللُّغة والدِّراسات الأدبيَّة: 164، والبلاغة والأسلوبيَّة: 22، 24.

نسقٍ معيَّنٍ، يبدأ بمقدّمة: يحاول فيها المبدع لفت انتباه المتلقِّي واستثارته حتَّى يستمع إلى نصِّه، أو يقرأ نصّه. بعد ذلك يعرض للموضوع المراد على نحوٍ واضحٍ، مبيِّنًا فيه الأدلَّة الَّتي تثبت وجهة نظره بطريقةٍ مختصرةٍ ومقبولةٍ. ثمَّ الخاتمة: يلخص فيها الأدلَّة، ويحاول كسب تأييد المستمعين؛ من خلال إثارة انفعالهم، بالرَّحمة أو بالغضب[1]. والمرحلة الثَّالثة: تتناول كيفيَّة تحويل الأفكار المختارة إلى أشكالٍ فنيَّةٍ؛ من خلال تحديد مبادئ عامَّة للأسلوب، ومن أهمِّ هذه المبادئ: أن يكون الأسلوب يتلاءم مع مقتضى حال المبدع والمتلقِّي والمادَّة، وأن يتَّسم بالدِّقَّة والوضوح والزَّخرفة بمختلف أنواع الصُّور[2]. وتتحدَّد قيمة الأسلوب بحسب استغلال المبدع لهذه المبادئ الأسلوبيَّة، ومن ثمَّ فلدينا ثلاثة مستوياتٍ للأسلوب؛ الأسلوب المنحطّ، والأسلوب المتوسِّط، والأسلوب الرَّفيع، ويكون تأثير كلِّ مستوًى في المتلقِّي بحسب قيمته؛ فالأسلوب المتدنِّي يخبر، والمتوسِّط يمتع، والأسلوب الرَّفيع يؤثِّر[3]. والمرحلة الرَّابعة: هي مرحلة تذكُّر النَّصّ المنجز، وذلك يعتمد على مدى قوَّة ذاكرة المبدع في استحضار النَّصّ المنجز بكلِّ تفاصيله. وأمَّا المرحلة الخامسة: فهي مرحلة إلقاء النَّصّ، إذ ينبغي للمبدع أن يعرف طرق الإلقاء المؤثِّرة، وأن يكون على درايةٍ باستخدام الحركات المناسبة والتَّنغيم الصَّوتيّ، وحالات التَّوقُّف أو الاستمرار، هذا فضلًا على ضرورة معرفته بالمكان المناسب، وبنوعيَّة الجمهور[4]. ويبدو أنَّه مع التَّحوُّل من الثَّقافة الشّفاهيَّة إلى الثَّقافة

1 انظر علم اللُّغة والدِّراسات الأدبيَّة: 165، والبلاغة الأسلوبيَّة: ٢٩.

2 البلاغة والأسلوبيَّة: ٣١.

3 السَّابق: ٣٢.

4 انظر علم اللُّغة والدِّراسات الأدبيَّة: 166.

الكتابيَّة، قد تراجع دور المرحلتين الأخيرتين "الذَّاكرة" و"الإلقاء" في إنتاج النَّصّ، إذ حلَّت الكتابة مكانهما، فلم يعد المبدع بحاجة إلى الذَّاكرة لاستحضار النَّصّ، ولم يعد بحاجة إلى "الإلقاء" لتوصيل النَّصّ. لكن بقيت المراحل الأخرى قواعد لإنتاج النَّصّ في سائر الفنون، لا سيَّما في الفنون النَّثريَّة من (رسائل) و(مواعظ)، و(سيرة ذاتيَّة) و(رواية)، فضلًا على أنواع الشِّعر المختلفة من الغنائيّ والحماسيّ[1]. ويبدو أنَّ هذه المراحل الثَّلاث (الابتكار والتَّنظيم أو التَّرتيب وطريقة التَّعبير (الأسلوب)، قد استمرَّ وجودها في النَّظريَّة الأسلوبيَّة الحديثة، وإن كانت تولي اهتمامًا أكبر لطرفي الاتِّصال؛ يقول شبلنر: "نجد أنَّ كثيرًا من الأجناس الَّتي تهتمُّ به البلاغة – والَّتي تعدُّ أسساً نظريَّة لإنتاج النَّصّ، أو توجيهًا لإنجازه في الحقيقة والواقع– يهتمُّ بها علم اللُّغة الحديث أيضًا؛ وإن كان دوره لا يقتصر على مجرَّد تنظيم الحقائق اللُّغويَّة؛ بل يتعدَّاه إلى نظريَّة الاتِّصال اللُّغويّ"[2]. وفي حين أنَّ النَّظريَّة البلاغيَّة التَّقليديَّة تتعامل مع هذه المراحل بمعياريَّة مطلقة، فإنَّ النَّظريَّة الأسلوبيَّة تجاوزت على نحوٍ حاسم نتائج النَّظريَّة المعياريَّة البلاغيَّة؛ إذ أصبح من غير اللَّائق الحديث عن موضوع مقدّر سلفًا يستطيع الكاتب اختيار التَّعبير عنه. كما أنَّ اختيارات المبدع لم تعد تتحدَّد وفقًا للتَّرتيب الموجود في المراحل الثَّلاث الموجودة في البلاغة المعيارية؛ لأنَّه في بناء النَّصّ الشِّعريّ مثلًا "قد يكون في فكر الشَّاعر الغنائيّ وزنٌ شعريٌّ قبل معرفته بالكلمات الَّتي توافق ذلك

---

1 انظر البلاغة والأسلوبيَّة: ٣٢.

2 علم اللُّغة والدِّراسات الأدبيَّة: **166**.

الإيقاع، وقد يتصوَّر بيتًا أو عبارةً قبل أن يعرف القصيدة الَّتي ستنتمي إليها"[1]. والكاتب قد يبدأ نقطة خلافٍ، قد تكون غير مفهومةٍ من ناحية الشَّكل العامّ، ولكنَّها تُهذَّب وتُحبَك في أثناء القيام بعمليَّة التَّنظيم المناسب، وبناء الجمل والمفردات. ويمكن أن يكون الرِّوائيّ واعًيا مدركًا لشخوصه وموقفهم في الحياة، دون أن يكون قد فكَّر بطريقتهم اللُّغويَّة[2]. لكن على ما يبدو بقيت معظم التَّكنيكات البلاغيَّة المستخدمة في بناء النَّصِّ موجودةً في النَّظريَّة الأسلوبيَّة الحديثة؛ يقول شبلنر: "على الرّغم من الإشارات المعقَّدة والمتنِّوعة في علوم البلاغة، فإنَّ لهذا النِّظام – والَّذي يتمثَّل في المحسِّنات البديعيَّة وفي أنواع البيان والمجاز – أهميَّةً للنَّظريَّة الأسلوبيَّة[3]. ويبدو أنَّ التَّنقيح، بوصفه عمليَّةً تتمُّ في الذِّهن، أو على الورق، قد استمرَّ في النَّظريَّة الأسلوبيَّة. لكن يبدو أنَّه حدث تحوُّلٌ في فهم عمليَّة التَّنقيح في النَّظريَّة الأسلوبيَّة؛ إذ لم تعد تقتصر على أنَّها تجسيدٌ للمعنى المتصوَّر سلفًا بصورةٍ أكثر دقَّة فقط، بل أصبح يُنظَر إليها أيضًا على أنَّها تغيُّرٌ مستمرٌّ وتحويرٌ في المعنى نفسه[4]. ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ بلاغة المنتج في إنتاج النَّصِّ، تتحدَّد وفقًا لبلاغة المنتوج في كلِّ مرحلةٍ من المراحل السَّابقة، يقول هنريش بليت: "النّموذج النَّصِّيّ البلاغيّ هو انعكاسٌ للكفاءة البلاغيَّة. وهذه تتضمَّن مجموعةً من الكفاءات الجزئيَّة (أي السّنن) الَّتي تتجاوب أو ترتبط بمرحلةٍ من المراحل الكلاسيكيَّة للتَّكوُّن النَّصِّيّ، ولكنَّها تستطيع أيضًا تجاوزها عددًا وامتدادًا. غير أنَّه من

---

1 انظر الأسلوب والأسلوبيَّة: كراهم، 25.

2 انظر الأسلوب والأسلوبيَّة: كراهم، 25.

3 علم اللُّغة والدِّراسات الأدبيَّة: 172, 173.

4 الأسلوب والأسلوبيَّة: كراهم، 25.

المهمّ أن يحدّد كلّ نصٍّ بالنَّظر إلى تفاعل النُّصوص وتراتبيَّة الوظائف القائمة بين مختلف السّنن في مجموع النَّصّ"[1]. بقي الإشارة إلى أنَّ إنتاج النَّصّ، سواءٌ في البلاغة التقليديَّة أو في النَّظريَّة الأسلوبيَّة، يتطلَّب عددًا "من الحوافز والمثيرات أو المنبِّهات، الَّتي تجعل الأفكار تتدفَّق على المبدع؛ وهذه الحوافز أو المثيرات، تختلف من مبدعٍ إلى آخر؛ كلٌّ بحسب تكوينه النَّفسيّ الشُّعوريّ، لكن يبقى الانفعال من أهمّ هذه الحوافز؛ يقول هربرت ريد: "سيكون ثمَّة دائمًا انفعالٌ فذٌّ، دافعٌ أو حافزٌ مستمدٌّ من أساس الأشياء نفسه، واستجابة له، وهي استجابةٌ لا محيد عنها، تستلزم صياغة الكلمات، وإبداع الفكر"[2]

جـ- المصطلح في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب:

يبدو أنَّ دلالة مصطلح "نصّ" في المعاجم اللُّغويَّة تتَّجه نحو معاني: الظُّهور والإيضاح وغاية كلِّ شيء ومنتهاه[3]. ومن المعلوم أنَّ بلوغ غاية الشَّيء ومنتهاه يتطلَّب الإتقان والجودة، ومن ثمَّ فقد تحرَّك المعنى اللُّغويّ إلى المعنى الاصطلاحيّ، إذ قد جاء في كتاب الحدود أنَّ النَّصّ: "ما رفع في بيانه إلى أبعد غايته، ومعنى ذلك أن يكون قد ورد اللَّفظ على غاية ما وضعت عليه اللَّفظ من الوضوح والبيان"[4]. وكلمة "وضعت" تدلُّ على أنَّ هذا الوضع يأتي من قبل "المبدع"، وأمَّا "الوضوح والبيان"

---

1 البلاغة والأسلوبيَّة: 22، 23.

2 طبيعة الشِّعر: 106.

3 انظر لسان العرب، والقاموس المحيط: مادَّة (نصص).

4 كتاب الحدود في الأصول: للإمام أبي الوليد سليمان بن خلف الباجي الأندلسي (474)، تحقيق: د. نزيه حماد، مؤسسة الجابي للطِّباعة والنَّشر، سورية، حمص، ط1، 1973، 325.

فيتَّصل بالمتلقِّي. ومن ثمَّ فالمصطلح يتَّصل بطرفيه (المبدع والمتلقِّي)، على حدٍّ سواء، هذا فضلًا على اتِّصاله بالأدبيَّة؛ وذلك من خلال بلوغ الغاية في تجويد اللَّفظ. ومن المصطلحات الَّتي حملت مدلول مصطلح "نصّ"، دون لفظه؛ مصطلحات من مثل "كلمة"، "نظم"، "بلاغة"؛ إذ جاء في لسان العرب أنَّ مصطلح "كلمة" يستخدم للدّلالة على الحرف الواحد، واللَّفظة الواحدة، والقصيدة بتمامها، والخطبة بأسرها؛ ومن ثمَّ فإنَّ العرب عندما يقولون: قال الشَّاعر في كلمته؛ فإنَّهم يعنون: في قصيدته؛ لأنَّ الكلمة الواحدة ليس لها أيُّ تأثيرٍ على المتلقِّي، وإنَّما يكون التَّأثير فيما طال من الكلام وأمتع سامعيه؛ وذلك يعتمد على قدرات المبدع في إنتاج نصٍّ يستثير حساسيَّة المتلقِّي وشجونه، يقول ابن منظور: "معلومٌ أنَّ الكلمة الواحدة لا تشجي ولا تُحزن، ولا تتملَّك قلب السَّامع، وإنَّما ذلك فيما طال من الكلام وأمتع سامعيه لعذوبة مستمعه ورقَّة حواشيه. والكلمة: تقع على الحرف الواحد من حروف الهجاء، وتقع على لفظةٍ مؤلَّفة من جماعة حروف ذات معنًى، وتقع على قصيدةٍ بكاملها، وخطبةٍ بأسرها يقال: "قال الشَّاعر في كلمته؛ أي في قصيدته: قال الجوهريُّ: الكلمة القصيدة بطولها"[1]. ومن الواضح البعد الفنِّيُّ في المصطلح، واتِّصاله بطرفي الاتِّصال، وبحجم النَّصّ، بوصفه يمتدُّ إلى القصيدة بطولها، والخطبة بأسرها، دون الجملة المفردة. كذلك فإنَّ مصطلح "نظم" يحمل في دلالته اللُّغويَّة معنى "الضَّمّ والتَّأليف". فكما أنَّ اللُّؤلؤ يُجمَع ويضمُّ بعضه إلى بعضٍ في السّلك، كذلك فإنَّ الكلمات والجمل يضمُّ بعضها إلى بعضٍ في

---

1 لسان العرب: مادَّة (كلم).

النَّصّ على حسب الغرض الَّذي يقصد إليه المبدع[1]. أمَّا مصطلح "بلاغة" فإنَّه يحمل نفس دلالة البلوغ والانتهاء الَّتي يحملها مصطلح "نصّ" كما أنَّ دلالته الاصطلاحيَّة تتناول طرفي الاتِّصال (المبدع والمتلقِّي) بانضمام النَّصّ إليهما ضمن مواصفاتٍ معيَّنةٍ، لكنَّ حدود المصطلح تقع على الجملة الواحدة، كما تقع على النَّصّ الكامل.

د- الظَّاهرة في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب:

إنَّ إنتاج النَّصّ في الدَّرس البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب يقوم على الوعي والمقصديَّة أوَّلًا، إذ ليس كلُّ من قال كلامًا موزونًا، يكون قد قال شعرًا؛ لأنَّ قول الشِّعر يتطلَّب، فضلًا على ذلك القصد، يقول الجاحظ: "ولو أنَّ رجلًا من الباعة صاح: من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلَّم بكلامٍ في وزن مستفعلن مفعولات. وكيف يكون هذا شعرًا، وصاحبه لم يقصد إلى الشِّعر؟! ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيَّأ في جميع الكلام، وإذا جاء المقدار الَّذي يعلم أنَّه من نتاج الشِّعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها، كان ذلك شعرًا"[2]. كما أنَّ هذا الإنتاج يخضع لاعتباراتٍ ذاتيَّةٍ تختلف من مبدعٍ إلى آخر؛ وقد أشار ابن رشيق إلى ذلك حينما قال: إنَّ "للنَّاس ضروبًا مختلفةً يستدعون بها الشِّعر، فتشحذ القرائح، وتنبِّه الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهّل طريق المعنى. كلُّ امرئٍ على تركيب طبيعته، واطِّراد عادته"[3]. هذا فضلًا على جملة من الشُّروط

---

1 انظر التَّعريفات: 241.

2 البيان والتَّبيين: ج1، 283.

3 العمدة: ج1، 373.

الخارجيَّة تتَّصل بالزَّمان والمكان؛ بوصفهما عاملين مساعدين على إنتاج النَّصّ. من ذلك ما ذكره، أبو تمَّام في وصيَّته للبحتريِّ؛ من ضرورةِ اختيار الوقت المناسب لإنتاج النَّصّ الأدبيِّ. وقد حدَّد أبو تمَّام هذا الوقت بالسَّحر؛ لأنَّه وقت صفاء النَّفس وراحتها ونشاطها، ويبدو أنَّ صفاء الدَّاخل النَّفسيّ ينعكس على صفاء الخارج الصِّياغيّ، إذ تكون اختيارات المبدع أكثر تعبيرًا عن ذاته وشجونه وحساسيَّته تجاه الأشياء الَّتي يعبّر عنها؛ يقول أبو تمَّام: "يا أبا عبادة: تخيَّر الأوقات، وأنت قليل الهموم، وصِفْرٌ من الغموم، واعلم أنَّ العادة في الأوقات، إذا قصد الإنسان تأليف شيءٍ أو حفظه، قصد وقت السَّحر، وذلك أنَّ النَّفس تكون قد أخذت حظَّها من الرَّاحة، وقِسطها من النَّوم، وخفَّ عنها ثقل الغداء"[1]. في حين أنَّ اختيار الوقت غير المناسب سيوقع المبدع في التَّكلُّف والخطأ؛ لأنَّ انعدام صفاء الذِّهن والنَّفس، سيولد الاضطراب والتَّداخل في الأفكار الأمر الَّذي سينعكس على النَّاتج الصِّياغيّ، وعلى فعاليَّة التَّلقِّي؛ يقول بشر بن المعتمر: "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها لك، فإنَّ قليل تلك السَّاعة أكرم جوهرًا، وأشرف حسبًا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصُّدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكلِّ عينٍ وغرة، من لفظٍ شريفٍ ومعنًى بديعٍ، واعلم أنَّ ذلك أجدى عليك ممَّا يعطيك يومك الأطول بالكدِّ والمطاولة والمجاهدة، وبالتَّكلُّف والمعاودة. ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولًا قصدًا، وخفيفًا على اللِّسان سهلًا؛ وكما خرج من ينبوعه ونجم من معدنه"[2]. وقد ذكر ابن قتيبة عدَّة أوقاتٍ رأى أنَّها مناسبةٌ لإنتاج

---

1 تحرير التَّحبير: 410.

2 البيان والتَّبيين: ج1، 135.

الإبداع؛ يقول: "للشِّعر أوقاتٌ يسرع فيها أَتِيُّه، ويسمح فيها أبيُّه، منها أوَّل اللَّيل قبل تغشِّي الكرى، ومنها صدر النَّهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدَّواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير"[1]. وربَّما ما يجمع بينها أنَّها أوقات سكينةٍ وهدوءٍ وصفاءٍ، تجعل ذهن المبدع في صفاءٍ ونقاءٍ بعيدًا عن كلِّ ما يمكن أن يكدر صفوه، ويفضي به إلى سوء الاختيار. وللمكان دورٌ لا يقلُّ عن الزَّمان في إنتاج النَّصّ؛ إذ سئل كُثَيِّر كيف تصنع إذا عسر عليه قول الشِّعر؟ فقال: " أطوف في الرّباع المخيلة، والرِّياض المعشبة، فيسهل عليَّ أرصنه، ويُسرع إليَّ أحسنه"[2]. وهذه الأماكن بما فيها من أجواء تتَّسم بالهدوء والصَّفاء والجمال، تساعد على تفتيق ذهن المبدع، وتشكِّل تربةً خصبةً للإبداع. ويبقى الانفعال حافزًا قويًّا من حوافز الإبداع، إذ ذكر ابن قتيبة أنَّ للشِّعر دواعي تحثُّ على قوله منها : الطَّمع، والشَّوق، والطَّرب، والغضب[3]. وأمَّا مراحل تكوُّن النَّصّ، فهي –عمومًا– متشابهةٌ في الشِّعر والنَّثر على حدٍّ سواء؛ إذ على المبدع أوَّلًا إيجاد الفكرة الَّتي تخدم الغرض أو الموقف الَّذي يريد التَّعبير عنه، مستعينًا بذخيرته الأدبيّة والثَّقافيَّة، وهي ذخيرةٌ لا تكتفي باستحضار المحفوظ، بل لا بدَّ أن تستنبط منه شيئًا جديدًا؛ ولذلك "كرهت الحكماء الرُّؤساء، أصحاب الاستنباط والتَّفكير، جودة الحفظ، لمكان الاتِّكال عليه، وإغفال العقل من التَّمييز. ومتى أهمل –أي المبدع– النَّظر لم تسرع إليه المعاني"[4]. وقد بيَّن الجاحظ أنَّ حركة المبدع يجب أن تكون من الفكرة أو المعنى إلى

1 الشّعر والشّعراء: ج1، 81.

2 السَّابق: ج1، 79.

3 الشّعر والشّعراء: ج1، 77.

4 من كتاب الجاحظ في المعلّمين: ضمن رسائل الجاحظ، ج2، 40.

العبارة، وليس العكس؛ لأنَّ ذلك يمكِّنه من اختيار الألفاظ المناسبة للفكرة الَّتي يريد التَّعبير عنها؛ أمَّا إذا كانت حركته من العبارة إلى المعنى، فإنَّه سيقع في الاضطراب والتَّكلُّف؛ إذ سيضطرُّ إلى جرِّ اللَّفظ إلى المعنى جرًّا، وربَّما استعمل اللَّفظ قبل وقته، أو وضعه في غير مكانه؛ لأنَّ واقع الأمور يفترض أن تكون حركة الخارج الصِّياغيّ هي انعكاسٌ لحركة الدَّاخل الفكريّ أو النَّفسيّ؛ يقول: "شرُّ البلغاء من هيَّأ رسم المعنى قبل أن يهيِّئ المعنى، عشقًا لذلك اللَّفظ، وشغفًا بذلك الاسم، حتَّى صار يجرُّ إليه المعنى جرًّا، ويلزقه به إلزاقًا... لأنَّ مَن كانت غايته انتزاع الألفاظ حمله الحرص عليها، والاستهتار بها إلى أن يستعملها قبل وقتها، ويضعها في غير مكانها. ولذلك قال بعض الشِّعراء لصاحبه: أنا أشعر منك! قال صاحبه: ولِمَ ذاك؟ قال: لأنِّي أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمّه"[1]. وهذا الَّذي ذكره الجاحظ نجده عند ابن طباطبا وعبد القاهر وابن أبي الإصبع المصريّ، إذ يرى ابن طباطبا أنَّ الشَّاعر إذا أراد بناء قصيدةً "مخض المعنى الَّذي يريد بناء الشِّعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ الَّتي تطابقه، والقوافي الَّتي توافقه، والوزن الَّذي يسلس له القول عليه"[2]. فاختيار الألفاظ يجب أن يكون متناسبًا، بل متطابقًا، مع الفكرة المراد التَّعبير عنها. وربَّما تكون إضافة ابن طباطبا أنَّه جعل للقافية والوزن وظيفةً معنويَّةً تخدم الفكرة المراد التَّعبير عنها؛ ومن ثمَّ فهما ليسا مجرَّد أداتين شكليَّتين في تكوُّن القصيدة، بل اختيارهما يرتبط بالمعنى المقرَّر سلفًا لدى المبدع، وتتحدَّد فعاليَّتهما بمقدار قدرة المبدع على توظيفهما

1 السَّابق: ج2، 40، 41.

2 عيار الشِّعر: 43.

في خدمة المعنى المراد. وعبد القاهر يرى أنَّ استدعاء المبدع للأفكار، يكون بحسب المقاصد والأغراض الَّتي يشدها، وهذا الاستدعاء يقوم على جملةٍ من الانتقادات والمراجعات، تنتهي باختيارٍ يتناسب مع حركة الفكر والوجدان؛ أي أنَّ حركة الفكر في الانتقاء والاختيار يجب أن تتطابق مع حركة الوجدان؛ يقول: "الخبر، وجميع الكلام، معانٍ ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنَّها مقاصدُ وأغراضٌ، وأعظمها شأنًا "الخبر" فهو الَّذي يتصوَّر بالصُّور الكثيرة"[1]. وابن أبي الإصبع يرى أنَّ إنتاج النَّصّ في الشِّعر والنَّثر –على حدٍّ سواء– يبتدئ من الفكرة الَّتي يجب أن تكون منطلق المبدع، ثمَّ يتحرَّك من خلالها إلى العبارة، يقول: "ينبغي لك أيَّها الرَّاغب في العمل، السَّائل فيه عن أوضح السّبل، أن تمثِّل المعنى عند الشُّروع في تحبير الشِّعر وتحرير النَّثر قبل اللَّفظ، والقوافي قبل الأبيات، ولا تُكرِهِ الخاطر على وزنٍ مخصوصٍ، ورويٍّ مقصودٍ"[2]. ولا بدَّ للأفكار الَّتي يختارها المبدع أن تكون متناسبةً مع النَّوع الأدبيّ الَّذي يقصده. صحيحٌ أنَّ البناء العامَّ للأنواع الأدبيَّة يكاد يكون واحدًا (مقدمة– موضوع– خاتمة) إلَّا أنَّ مضمون كلِّ نوعٍ يختلف عن النَّوع الآخر في مقدمته وموضوعه وخاتمته)، يقول محمد بن حيدر البغداديّ عن "كلّ صنفٍ من صنوف القول يقتضي نوعًا من الابتداء وضربًا من الافتتاح لا يصلح لغيره"[3]. ثمَّ إنَّ كلَّ عنصرٍ من عناصر البناء يجب أن يكون منسجمًا

---

1 دلائل الإعجاز: **528**.

2 تحرير التَّحبير: **412**.

3 قانون البلاغة: **119**.

مع الَّذي بعده في حركةٍ متتابعةٍ من الأعلى إلى الأسفل، ومن الأسفل إلى الأعلى، فالمقدّمة أو الاستهلال يجب أن يخدم ما يليه بتضمُّنه الموجز له، أو إشارته إليه، يقول البغداديُّ: "وأمَّا براعة الاستهلال: فهي من ضروب الصَّنعة الَّتي يقدِّمها أمراء الكلام، ونقَّاد الشِّعر، وجهابذة الألفاظ، فينبغي للشَّاعر إذا ابتدأ قصيدةً مدحًا أو ذمًّا أو فخرًا أو وصفًا أو غير ذلك من أفانين الشِّعر، ابتدأها بما يدلُّ على غرضه فيها، وكذلك الخطيب إذا ارتجل كلَّ خطبة، والبليغ إذا افتتح رسالةً، فمن سبيله أن يكون ابتداء كلامه دالًّا على انتهائه، وأوَّله ملخصًا بآخره"[1]. كما أنَّ عناصر هذا البناء يُراعى فيها أحوال المتلقِّي؛ إذ لا ينبغي للشَّاعر مثلًا، أن يفتتح قصيدته بما يتطيَّر منه[2]، كما لا ينبغي للخطيب أن يبتدئ خطبته بغير التَّحميد والتَّمجيد، وبالقرآن الكريم والسَّائر من الأمثال[3]. كذلك ينبغي أن تكون "أواخر القصائد حلوة المقاطع، توقن النَّفس بأنَّه آخر القصيدة، لئلَّا يكون كالبتر"[4]. وهذا لا يقتصر على المقدّمة والخاتمة فقط، بل يمتدُّ إلى الموضوع، إذ إنَّ الخُطَب بين السِّماطين وفي إصلاح ذات البين، يجب أن يراعى فيها "الإكثار في غير خَطَل، والإطالة في غير إملالٍ"[5]. وقد حدَّد ابن رشيق على نحوٍ دقيقٍ تأثير هذه المراعاة في كسب تأييد المتلقِّين، والتَّأثير فيهم؛ يقول: "قيل لبعض الحذَّاق بصناعة الشِّعر: لقد طار اسمك، واشتهر، فقال: إنِّي أقللت الحز،

---

1 قانون البلاغة: 117.

2 السَّابق: 119.

3 البرهان: 153.

4 البديع في البديع: 402.

5 البيان والتَّبيين:ج1، 116.

وطبّقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم، ولطف الخروج إلى المدح والهجاء، وقد صدق؛ لأنَّ حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومظنَّة النَّجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السَّمع وألصق بالنَّفس لقرب العهد بها"[1]. بل إنَّ المفعول السِّحريَّ للخاتمة، قد يكون له من الأثر ما يؤدّي إلى تطهير المتلقِّي من كلِّ ما يعانيه من أمراض؛ يذكر البغداديُّ أنَّ أحد البلغاء وصف منطقًا، فقال: "هذا كلامٌ يُكتفى بأولاه، ويشتفى بأخراه"[2]. ولا بدَّ للموضوع أن يكون مسبوكًا على نحوٍ جيّدٍ؛ بحيث تكون الأفكار مترابطةً تدور حول معنًى محدَّدٍ، واضح الدّلالة؛ يقول ثمامة، وقد سئل عن البيان؟ فأجاب: "أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه عن الشّركة"[3].

بعد أن ينتهي المبدع من اختيار الأفكار المناسبة لغرضه، للفنِّ الأدبيّ الَّذي قصده، ومن ترتيب وتنظيم هذه الأفكار، يقوم بتوظيف هذه الأفكار بلاغيًّا أو فنيًّا، وذلك باختيار الأسلوب المناسب، أو العبارة المناسبة للتَّعبير عن الفكرة المرادة. ومن أهمِّ سمات هذا الأسلوب مراعاة مقتضى الحال والدِّقَّة في الاختيار وفي النَّظم؛ يقول عبد القاهر الجُرجانيُّ: "اعلم أنَّ ممَّا هو أصلٌ في أن يَدِقَّ النَّظر، ويغمض المسلك في توخِّي المعاني الَّتي عرفت: أن تتَّحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعضٍ، ويشتدَّ ارتباط ثانٍ منها بأوَّل، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النَّفس وضعًا واحدًا،

---

1 العمدة: ج1، 388.

2 قانون البلاغة: 59.

3 البيان والتَّبيين: ج1، 106.

وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال، ما يضع بيساره هناك. نعم، وفي حال ما يُبصر مكانٌ ثالثٌ ورابعٌ يضعهما بعد الأوَّلين"[1]. وإذا كان الوضوح سمةً فنِّيَّة للنَّثر، إذ "على قدر وضوح الدّلالة، وصواب الإشارة وحسن الاختصار، ودقَّة المدخل يكون إظهار المعنى، وكلَّما كانت الدّلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع"[2]. فإنَّ الغموض هو سمةٌ فنِّيَّة للشِّعر؛ لأنَّه "من المركوز في الطَّبع أنَّ الشَّيء إذا نيل بعد الطَّلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى"[3]. ذلك أنَّ غاية الشِّعر تتجاوز الإقناع؛ الَّذي هو هدف الفنون النَّثريَّة عمومًا، إلى الإمتاع؛ الَّذي هو حلاوةٌ تلتذُّ بها نفس المتلقِّي[4]. وبمقدار قدرة المبدع على فتنة المتلقِّي بالاحتفال بالتَّصويرات والتَّخييلات الَّتي تروق السَّامعين، وتهزُّ الممدوحين وتحرِّكهم، يستحقُّ المدح، وينال مكانته بين أقرانه من المبدعين[5]. وعلى العموم، فإنَّ بلاغة الأسلوب في الشِّعر والنَّثر تكاد تكون واحدةً، يقول ابن طباطبا: "فمن الأشعار أشعارٌ محكمةٌ متقنةٌ أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التَّأليف إذا نُقِضت وجعلت نثرًا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها"[6]. ويقول ابن وهب: "الشِّعر كلامٌ مؤلَّفٌ، فما حسن منه، فهو في الكلام حسنٌ، وما قبح منه،

---

1 دلائل الإعجاز:93.

2 البيان والتَّبيين:ج1، 75.

3 أسرار البلاغة:139.

4 انظر السَّابق: 139.

5 انظر السَّابق: 344.

6 عيار الشِّعر: 45.

فهو في الكلام قبيحٌ"[1]. بقي أنَّ على المبدع أن يكون حريصًا على تحقيق الانسجام ليس في أفكار النَّصّ فقط، بل في عناصره، وأساليبه، ابتداءً من الكلمات وعلاقات بعضها ببعضٍ، وانتهاءً بمجموع النَّصّ ككلٍّ؛ يقول ابن طباطبا: "ينبغي للشَّاعر أن يتأمَّل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتَّصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلًا من حشوٍ ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السَّامع المعنى الَّذي يسوق القول إليه، كما أنَّه يحترز من ذلك في كلِّ بيتٍ، فلا يباعد كلمةً عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشوٍ يشينها، ويتفقَّد كلَّ مصراعٍ، هل يشاكل ما قبله؟ فربَّما اتَّفق للشَّاعر بيتان يضع مصراع كلِّ واحدٍ منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلَّا من دقَّ نظره، ولَطُف فهمه"[2]. ويبدو أنَّ تحقُّق الانسجام والتَّناغم بين عناصر النَّصّ المبدع، يجعل المتلقِّي قادرًا على توقُّع كلمات النَّصّ قبل أن ينطق بها المبدع، لا سيَّما إذا كان يتمتَّع بذائقةٍ فنِّيَّةٍ متميّزةٍ؛ يقول ابن طباطبا: "وأحسن الشِّعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا يتَّسق به أوَّله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قدَّم بيتًا على بيتٍ دخله الخلل، كما يدخل الرَّسائل والخطب إذا نُقِض تأليفها، فإنَّ الشِّعر إذا أسِّس تأسيس فصول الرَّسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلّة بذاتها، والأمثال السَّائرة الموسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلُّها ككلمةٍ واحدةٍ في اشتباه أوَّلها بآخرها، نسجًا، وحسنًا، وفصاحةً، وجزالة ألفاظ، ودقَّة معانٍ، وصواب

---

1 البرهان: 151.

2 عيار الشِّعر: 165.

تأليف، ويكون خروج الشَّاعر من كلِّ معنًى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجًا لطيفًا، حتَّى تخرج القصيدة كأنَّها مفرَّغةٌ إفراغًا، لا تناقص في معانيها، ولا وَهْي في مبانيها، ولا تكلُّف في نسجها، تقتضي كلُّ كلمةٍ ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلِّقًا بها مفتقرًا إليها. فإذا كان الشِّعر على هذا المثال سبق السَّامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليه راويه، وربَّما سبق إلى إتمام مصراع منه إتمامًا يوجبه تأسيس الشِّعر"[1]. وهذا يجعل التَّفاعل الوجدانيّ والفكريّ بين المبدع والمتلقِّي على أتمِّه؛ إذ كلاهما يتشاركان، في إنتاج النَّصِّ الأدبيّ. ويبدو أنَّ هذا الوعي بوحدة النَّصّ الأدبيّ، كان حاضرًا بقوَّةٍ عند معظم النُّقَّاد والبلاغيّين، الَّذين أدركوا أنَّ إنتاج المبدع للنَّصِّ الأدبيِّ وفق تراتيب معينةٍ، لا يعني أنَّ كلَّ مرحلةٍ منفصلةٌ عن الَّتي تليها. صحيحٌ أنَّ الشَّاعر مثلًا ينجز كلَّ بيتٍ على حدة، لكن ذلك لا يعني أنَّ هذا البيت يشكِّل وحدةً مستقلةً، بعيدًا عن بقيَّة الأبيات الأخرى في النَّصّ، بل إنَّه يكتسب موقعه ودلالته من خلال علاقته بالأبيات الأخرى، حسب تدرُّج الغرض في منظومة النَّصّ؛ يقول عبد القاهر بعد أن أورد مجموعةً من الأبيات لمحمَّد بن جعفر: "المقصود البيت الأخير، ولكن البيت إذا قُطِع عن القطعة، كان كالكعاب تُفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذلُّ الاغتراب، والجوهرة الثَّمينة مع أخواتها

---

1 عيار الشِّعر: 167، 168.

ويبدو أنَّ ما ذكره ابن طباطبا هنا هو نتيجةٌ لإرهاصاتٍ سابقةٍ أدركها بعض النُّقَّاد البلاغيّين من قبله، إذ ذهب ثعلب إلى أنَّ الانتقال من عرضٍ إلى آخر في القصيدة يجب أن يكون بغير "دع ذا" و"عدِّ عن ذا" و"اذكر كذا"، بل من صدرٍ إلى عجزٍ لا يتعدَّاه إلى سواه، ولا يقرنه بغيره.

انظر قواعد الشِّعر: لأبي العبَّاس أحمد بن يحيى ثعلب (291)، حقَّقه: د. رمضان عبد التَّوَّاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995، 56، 57.

في العقد أبهى في العين، وأملأ بالزّين، منها إذا أُفردت عن النَّظائر، وبَدَت فذَّةً للنَّاظر"[1]. وقبل أن يُخرِج المبدع نصَّه إلى المتلقِّي يقوم بعمليَّة تنقيحٍ؛ إمَّا في ذهنه، أو على الورق. وقد تباين موقف النُّقَّاد والبلاغيّين العرب من عمليَّة التَّنقيح؛ بعضهم رأى أنَّ من شأنها أن تقلِّل من قيمة العمل الأدبيّ؛ وبعضهم الآخر رأى أنَّها ضروريَّةٌ أدبيَّةٌ؛ ليكون العمل الأدبيُّ خاليًا من العيوب، لا سيَّما إذا كان الإنتاج يتَّصل بمتلقٍّ يعوِّل عليه المبدع كثيرًا في كسب مودَّته، والتَّقرُّب إليه[2]، وبعد أن ينتهي المبدع من إنتاج النَّصِّ، يقوم بإلقائه أمام الجمهور؛ وهذا يتطلَّب منه أن يكون ملمًّا بأساليب الإلقاء، وأنواع الإشارات، حتَّى يستطيع أن يلفت انتباه المتلقِّي ويؤثر فيه، هذا فضلًا على ضرورة امتلاكه لأدوات الإلقاء الصَّحيح والمؤثِّر؛ من سلامة آلة النُّطق من العيوب، وجهارة الصَّوت في الخطابة، وحلاوة النَّغمة في الشِّعر[3]. ومع التَّحوُّل من الثَّقافة الشّفاهيَّة إلى الثَّقافة الكتابيَّة، تراجع دور الإلقاء، وحلَّت الكتابة مكانه، ونالت معظم مزاياه[4]. بقي أن نشير إلى أنَّ هذه الآليَّة في إنتاج النَّصّ الأدبيّ (إيجاد الفكرة فتنظيمها– ثمَّ تزيينها) قد بقيت في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ العربيّ، ولم تحدث تحوُّلاتٌ إلَّا في بناء النَّوع الأدبيّ، أو في أسلوبيَّته؛ وهي تحوُّلاتٌ فرضتها تطوُّرات العصر، وحاجات التَّلقِّي[5].

---

1 أسرار البلاغة: 137.

2 انظر البيان والتَّبيين: ج2، 13، 9. وانظر العمدة: ج1، 258.

3 انظر البرهان: لابن وهب، 147، 168.

4 انظر البرهان: 173، 174.

5 انظر تفصيل ذلك في الفصل الَّذي تناول فيه الباحث (ظاهرة الابتكار والاقتدار الفنِّيَّين).

الفصل الرَّابـع

المبدع وتلقِّي النَّصّ الأدبيّ (حضور المبدع – المستوى التَّطبيقيّ)

إنَّ كلَّ عملٍ أدبيٍّ محدودٌ بقطبين: قطب المؤلِّف وقطب المتلقِّي، وهو امتدادٌ لنشاطهما المشترك بصورةٍ من الصُّور؛ إذ إنَّ اختيارات المؤلِّف من النِّظام اللُّغوي، تتحدَّد على أساس توقُّعه، لردود فعل القارئ الَّذي يحاول المبدع أن يحرِّك وعيه وإدراكه حسب الجهة الَّتي يريدها، في محاولةٍ لكسب تأييده، وتحقيق أكبر قدرٍ من التَّأثير فيه. كذلك فإنَّ المتلقِّي من خلال إلمامه بالظُّروف الَّتي أحاطت باختيارات المبدع، يستطيع الوصول إلى مقصديَّة المبدع، ومن ثمَّ الوقوف على النَّاتج الدّلالي الصَّحيح، أي أنَّ كلَّ واحدٍ منهما يجب أن يراعي أحوال الآخر، المبدع في إنتاجه، والمتلقِّي في استنتاجه للمعنى المنتج، حتَّى يحقِّق النَّشاط الاتِّصال بينهما غايته. ويمكن القول: إنَّ هذه النَّوعيَّة من الدِّراسة برزت في الدَّرس الأسلوبيّ، والدَّرس البلاغيّ والنَّقديّ العربيّ، من خلال مقولة: "لكلِّ مقامٍ مقالٌ"، وهو ما سيلخِّصه الباحث في تناوله للمصطلح والظَّاهرة في هذين الدَّرسين.

أ- أسلوبيَّة المقام في ضوء الإنتاج وعلم الأسلوب

<u>المصطلح والظَّاهرة في ضوء نظريَّة الإنتاج وعلم الأسلوب:</u>

مصطلح مقام أو سياق الموقف هو في الإنكليزيَّة: Context of situation، ويعني هذا المصطلح أنَّ: "ناطقي اللُّغة لا يحتفظون دائمًا بنطقهم على حالٍ واحدةٍ، بل يغيِّرونه حسب السِّياق، وحسب المتحدَّث إليه، وموضوع الحديث... إلخ، وفي إطار ذلك يمكن أن يؤدَّى الدَّور اللُّغويّ"[1]. إذ إنَّ ناطق اللُّغة "يتصرَّف في معارفه المتنوِّعة في إطار لغته الَّتي بها يمكن أن يكيِّف نفسه مع الوقائع المتَّصلة بالسِّياق، ومن ثمَّ يختار المستوى المناسب تمامًا. ويمكن أن يختار، مستوًى غير مناسبٍ، ويحدث بذلك آثارًا خاصَّةً هزليَّةً، إزالة غموض ما، إلخ"[2]. وقد حدَّد سبنسر أبعادًا ثلاثة للمقام هي مجال الحديث، ونوع الحديث، ومستوى الحديث، وهي تختلف باختلاف المقام، فمجال الحديث يتَّصل بالموضوع الَّذي يتناوله المبدع، وما يتطلَّب ذلك من اختياراتٍ تتناسب مع الموضوع المراد التَّعبير عنه. ونوع الحديث يتَّصل بوسيلة الاتِّصال، من حيث هي اللُّغة المنطوقة أو المكتوبة، وما يبذله المبدع من جهدٍ لإثارة خيال اللُّغة المنطوقة في النُّصوص المكتوبة، أو كتابة النُّصوص المكتوبة على نحوٍ منطوقٍ. أمَّا مستوى الحديث, فيتَّصل بنوعيَّة المتلقِّي الَّذي يتوجَّه إليه المبدع بخطابه، وما يتطلَّبه ذلك من استخدامٍ للُّغة يتناسب مع نوعيَّة ذلك المتلقي، من حيث مكانته، ومستواه الثَّقافيّ والاجتماعيّ. وهذه الأبعاد الثَّلاثة يستفيد منها المبدع في إنتاج النُّصوص الأدبيَّة،

---

1 علم اللُّغة والدِّراسات الأدبيَّة: 99.

2 السَّابق: 99.

والمتلقِّي في تفسير هذه النُّصوص[1]؛ إذ إنَّ هذا الأخير يسعى إلى إدراك الأسلوب وتفسيره على نحوٍ تضاء فيه الجوانب الغامضة في النَّصِّ؛ لأنَّ تحديد المعنى من خلال معطيات النَّصِّ السِّياقيَّة، بعيدًا عن معرفة سياق الموقف الَّذي قيل فيه النَّصّ، لن يساعد على الوصول إلى الدّلالة المقصودة من قبل المبدع، يقول ميلان يانكوفتش: "مفهوم الأسلوب الفرديّ وعلم الأسلوب – سواء بالنِّسبة إلى عملٍ معيَّنٍ أم بالنِّسبة إلى كاتبٍ ما لا بدَّ أن يتذبذب بين قطبين يمثِّلان مجموعتين توءمتين من المشكلات: بين إعادة بناء المقصد الإبداعيّ للكاتب، وبين تفسير الإمكانيَّات الدّلالية للعمل المنتج. وغنيٌّ عن البيان أنَّ النَّاقد حين يوضِّح الإمكانات الدّلاليَّة للعمل يجب ألَّا يقتصر على البحث في تكوين العلامة الفنِّيَّة، بل يراعي كذلك اختلاف المحيط الَّذي يمتدُّ إليه تأثيرها"[2]. وذلك بالرُّجوع إلى خبرات الشَّاعر الشَّخصيَّة، وإلى مناخ العصر الَّذي ساعد على تشكيلها"[3]. وبناءً على تحديد المقام يمكن تحديد هدف المؤلِّف: هل هو جماليٌّ أو إقناعيٌّ؟ وكذلك يمكن ربط اختيارات المؤلِّف في النَّصِّ بالتُّراث الأدبيِّ والمؤثِّرات الاجتماعيَّة والنَّفسيَّة... إلخ الَّتي أنتجتها. ويكون دور القارئ هو استرجاع الدَّوافع وراء اختيار المؤلِّف، لا سيَّما في تلك النُّصوص الَّتي تحتوي على تنوُّعاتٍ أسلوبيَّةٍ، والَّتي تُعدُّ إشاراتٍ أسلوبيَّةً للقارئ، ومن خلالها يلج إلى الدّلالات الكامنة وراء اختيارها. وبما أنَّ هذه الإشارات الأسلوبيَّة يختلف تلقِّيها من عصرٍ إلى آخر؛ فإنَّ على القارئ أن

---

1 انظر علم اللُّغة والدِّراسات الأدبيَّة: 99، 100.

2 الأسلوب الفرديّ ومشكلة المعنى في العمل الأدبيّ: ميلان يانكوفتش، ترجمة: د. شكري محمَّد عياد، أصدقاء الكتاب، ط3، 1999، 191.

3 السَّابق: 193.

ينظر إليها في سياق العصر الَّذي وردت فيه؛ يقول شبلنر: "إنَّ لإبراز مكانة القارئ في النَّظريَّة الأسلوبيَّة بعض النَّتائج الهامَّة، فمنها مثلًا أنَّ أسلوب النَّصّ تختلف النَّظرة إليه –أحيانًا– بناءً على العصر الَّذي يقرأ فيه، ومن ثمَّ فإنَّ إعادة قراءة النُّصوص الأدبيَّة المكتوبة –بالنَّظر إلى نشأتها– أمرٌ مقنعٌ، وهذا يعني أن يساير تلقِّي النُّصوص عصورها المختلفة. وحينما يشترك القرَّاء بفعاليَّةٍ في هذه النّقطة من موضوع الاتِّصال، وذلك باسترجاع الأسلوب، فهذا يعني أنَّهم يأتون بسياقٍ استقباليٍّ متنوّعٍ تاريخيًّا؛ ومن ثمَّ بتوقُّعاتٍ مختلفةٍ لقارئ النَّصّ"[1]. وتبدو أسلوبيَّة شبتسر قريبةً إلى حدٍّ كبيرٍ من أسلوبيَّة المقام هذه؛ إذ إنَّه رأى أنَّ خطأ المدارس الشَّكلية والبنيويَّة في تفسير النُّصوص، أنَّها اعتمدت في تفسير الظَّاهرة التَّاريخيَّة كما تقوم "هنا والآن"، ولم تولِ اعتبارًا للزَّمان والمكان[2] (الحال والمقام)؛ بوصفهما عاملين حاسمين في تحديد الدّلالة الحقيقيَّة للنَّصّ. وبناءً على ذلك فقد ذهب شبتسر إلى أنَّ الانحراف الأسلوبيَّ عن نهجٍ قياسيٍّ، لا بدَّ وأن يكشف عن تحوُّلٍ في نفسيَّة العصر؛ تحوُّل شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكلٍ لغويٍّ؛ إذ لاحظ من تتبُّعه لرواية "بوبو ابن مونبارناس" لشارل لوي فيليب، استخدامًا خاصًّا لعبارة "acausede" (يسبّب)، ينُّم عن ميل اللُّغة إلى الكلام العادي وبعدها عن اللُّغة الأدبيَّة، وهذا التَّصرُّف في الاستعمالات الَّتي تدلُّ على السَّببيَّة لا يمكن أن يصدر اعتباطًا من فيليب، ومن ثمَّ لا بدَّ من العودة إلى السِّياق الاجتماعيّ والحضاريّ والنَّفسيّ، الَّذي دفع فيليب لاختيار مثل هذه العبارات، يقول شبتسر: "عندما

1 علم اللُّغة والدِّراسات الأدبيَّة: 111، 112.

2 انظر علم اللُّغة وتاريخ الأدب: 64.

يقدِّم فيليب السَّببيَّة على أنَّها ملزمةٌ لشخصيَّاته، يبدو أنَّه يعترف بمعقوليَّة تفكيرهم المرتبك، أحيانًا، والتَّافه أحيانًا، والقريب من الشِّعريِّ أحيانًا أخرى. فموقفه يعبِّر عن عطف قدريٍّ، هزليٍّ، بين النَّقد والتَّسامح، على الأخطاء المحتومة والجهود المحبطة لدى كائنات العالم السُّفليّ المسحوقة تحت قوًى اجتماعيَّة لا ترحم... وهكذا تمَّت رحلتنا من اللُّغة أو الأسلوب إلى النَّفس، ويمكننا أن نلمح في هذه الرِّحلة تطوُّرًا تاريخيًّا للنَّفسيَّة في القرن العشرين؛ فقد اطَّلعنا أوَّلًا على نفسيَّة كاتب شعرٍ بالقدريَّة الَّتي ألقت بكلكلها على جماهير الشَّعب، ثمَّ على نفسيَّة قسم من الأمَّة الفرنسيَّة ذاتها، عبَّر كاتبنا عن تململها"[1]. فتوصَّل شبتسر إلى هذا النَّاتج الدّلاليّ ما كان ليكون لولا معرفته بالدَّوافع الكامنة وراء اختيار المتكلِّم؛ وهي دوافعُ، تتَّصل عمومًا بحال المبدع أو بحال المتلقِّي أو بهما معًا، ولن يكون للنَّاتج الدّلاليّ المستخرج، من النَّصِّ أيّ قيمةٍ، إذ لم يتم تناوله في إطار هذه الأحوال.

1 علم اللُّغة وتاريخ الأدب: 63، 64.

ب- النَّصّ الأدبيّ بين حال المبدع وحال المتلقِّي في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب

1-المصطلح في التُّراث البلاغيّ والنَّقدي عند العرب:

تتَّجه معاني مصطلح "حال" في المعاجم اللُّغويَّة نحو "التَّغيُّر والتَّبدُّل"؛ إذ جاء في لسان العرب: "حالت القوس واستحالت بمعنى: انقلبت عن حالها، وحالها عن العهد: انقلب، وحال لونه: تغيَّر، وحال إلى مكانٍ آخر تحوَّل، والحالة: واحدة حال الإنسان وأحوله"[1]. وهذه المعاني هي امتدادٌ للمعنى الاصطلاحيّ للمصطلح؛ لأنَّ أحوال الإنسان تتغيَّر وتتبدَّل حسب طبيعة الموقف، ومع تغيُّر الزَّمان والمكان. أمَّا مصطلح "مقام" فيتَّجه نحو معاني "الموضع، والمجلس، والموقف، والدَّرجة والمنزلة"[2]. وما يجمع بين هذه المعاني أنَّها جميعًا تشغل حيّزًا في المكان حقيقةً أو مجازًا، وهذا الحيِّز يتفاوت من إنسانٍ إلى آخر، بحسب الحيِّز الَّذي يشغله كلُّ واحدٍ منهما، ومن ثمَّ، فالمعنى اللُّغويُّ هو امتدادٌ للمعنى الاصطلاحيّ أيضًا. ومصطلح "حال" في الاصطلاح البلاغيّ هو: "الأمر الدَّاعي إلى إيراد الكلام مكيَّفًا بكيفيَّةٍ ما، سواء كان ذلك الأمر الدَّاعي ثابتًا في الواقع، أو كان ثبوته بالنَّظر لِما عند المتكِّلم: كتنزيل المخاطب غير السَّائل منزلة السَّائل"[3]. وهذا يعني أنَّ المصطلح يتَّجه إلى المبدع

---

2 لسان العرب: مادَّة (حول).

2 انظر المعجم الوسيط: مادَّة (قوم).

3 حاشية الدّسوقيّ: ضمن شروح التَّلخيص، ج1، 208.

والمتلقي معًا؛ لأنَّ دوافع الاختيار قد تتَّجه إلى المبدع وحده أو إلى المتلقي وحده، أو كليهما معًا. ولا فرق بين الحال المقام إلَّا بالنَّظر إلى المقتضى، أو الاعتبار الَّذي ورد الكلام لأجله، "فإذا توهّم في سبب ورود الكلام بخصوصيَّة ما كونه زمانًا لذلك الكلام سمِّي حالًا، لتحوُّل الزّمان بسرعةٍ، وإذا توهّم فيه كونه محلًّا له سمِّي مقامًا"[1]؛ نحو قولنا: (حال الإنكار)، و(مقام التأكيد)، فإنَّ دلالة "الحال" في الأوّل تتَّجه نحو الزَّمان، في حين أنَّ دلالة "مقام" في الثَّاني تتَّجه نحو المكان أو المحلِ. "مقتضى الحال هو: الاعتبار المناسب، وهو يتغيَّر بحسب تغيُّر الحال أو المقام، وبما أنَّ الحال والمقام يتَّجهان إلى المبدع والمتلقِّي[2]، فإنَّ "مقتضى الحال" يتَّجه إليهما أيضًا، لارتباطه بهما، يقول السَّكَّاكيّ: "مقتضى الحال عند المتكلِّم يتفاوت، فتارةً تقتضي ما لا يفتقر في تأديته إلى أزيد من دلالاتٍ وضعيَّة، وألفاظٍ كيف كانت، وأخرى تقتضي ما نفتقر في تأديته إلى أزيد"[3]. ومصطلح "المقام" أو "الحال"، فضلًا على كونهما يتَّجهان إلى المبدع والمتلقِّي، نجد أنَّهما يتَّجهان أيضًا إلى الموضوع المختار؛ إذ إنَّ "مقامات الكلام متفاوتةٌ، فمقام التَّشكُّر يباين مقام الشّكاية، ومقام التَّهنئة يباين مقام التَّعزية، ومقام المدح يباين مقام الذَّمِّ"[4]. كما أنَّها يتَّجهان إلى العلاقة بين الكلمات في الصِّياغة، من حيث وضع كلِّ كلمةٍ في المكان المناسب لها، إذ لكلِّ كلمةٍ مع صاحبتها مقامٌ[5].

---

1 مواهب الفتاح: ضمن شروح التَّلخيص، ج1، 126.

2 انظر البلاغة العربيَّة قراءة أخرى: د. محمَّد عبد المطَّلب، 106.

4 مفتاح العلوم: 250.

5 السَّابق: 256.

1 السَّابق: 256.

2- الظَّاهرة في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب:

يبدو أن ثمَّة وعيًا في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب، يقوم على ربط (مقتضى الحال)، أو الصِّياغة بمبدعها في أحواله المختلفة، ذلك أنَّ أحوال المبدع تتغيَّر بتغيُّر الزَّمان والمكان، وهو تغيُّرٌ ينعكس على النَّاتج الدّلاليّ، ومن ثمَّ فإنِّ عثور المتلقِّي (النَّاقد) على هذا النَّاتج لن يكون إلَّا بمراعاة هذه الأحوال؛ فهذا ابن وهب يرى أنَّ اختلاف النَّاتج الدّلاليّ في بعض أبيات امرئ القيس هو ليس من قبيل التَّناقض، بل من قبيل اختلاف الأحوال؛ يقول: "فأمَّا وضع المعاني مواضعها الَّتي تليق بها، فكقول امرئ القيس في عنفوان أمره، وجدة الملك:

فلو أنَّ ما أسعى لأدنى معيشةٍ   كفاني ولم أطلُبْ قليلٌ مِنَ المالِ

فوضع الرِّفعة وسموَّ المنزلة موضعه، إذ كان ملكًا؛ لأنَّ ذلك يليق بالملوك، ثمَّ وضع القناعة في موضعها لمَّا زال عنه ملكه، فصار كواحدٍ من رعيَّته؛ لأنَّ ذلك أولى بمن هذه منزلته، فقال:

إذا لـــم تكـــنْ إبـــلٌ فَمِعْـــزَى   كـــأنَّ قُـــرُونَ جُلَّتِهـــا عِصِـــيُّ
إذا مـــا قـــامَ حالبُهـــا أرنَّـــتْ   كأنَّ الحيَّ بينَهُمُ نَعِيُّ
فتملأُ بيتنا أقِطًا وسَمْنًا   وحَسْـبُكَ مِنْ غِنًى شِبَعٌ وَرِيُّ "[1]

فاختلاف أحوال امرئ القيس أدَّت لاختلاف اختياراته، ومن ثمَّ اختلاف النَّاتج الدّلاليّ وفقًا لهذه الأحوال؛ يقول التَّنوخيُّ: "وقد يختلف كلام المتكلِّم لاختلاف حالاته، كقول امرئ القيس:

---

1 البرهان: 149.

ولو أنَّ ما أسعى لأدنى معيشةٍ كفاني ولم أطلُبْ قليلٌ مِنَ المالِ

وقوله:

فقلتُ لهُ لا تبكِ عَيْنُكَ إنَّما نُحاولُ مُلْكًا أو نموتَ فَنُعْذَرَا

قوله:

فتملأُ بيتَنا أقِطًا وسَمْنًا وَحَسْبَكَ مِنْ غِنًى شِبعَ وَرِيَّ

وفي هذا تباينٌ في همَّته بالنِّسبة إلى أحواله"[1]. ويرى القاضي الجُرجانيُّ أنَّ خروج المبدع أحيانًا عن العرف الأدبيّ، قد يكون سببه حالةٌ نفسيَّةٌ ما جعلت ذاته تضطرب، فانعكس الاضطراب على الصِّياغة، ومن ثمَّ على النَّاتج الدّلاليّ، يقول: "ممَّا أُنْكَر على أبي الطَّيِّب قوله:

جَلَلاً كما بي فَلْيَكُ التَّبريحُ أغِذاءُ ذا الرَّشأِ الأغنّ الشِّيحُ

فأنكر أصحاب المعاني قطع المصارع الثَّاني عن الأوَّل في اللَّفظ والمعنى، فقال المحتجُّ عنه: قد يفعل الشَّاعر مثل هذا في النَّسيب خاصَّةً، ليدلَّ به على تمكُّن الشَّوق منه، وغلبة الحبِّ عليه، وليرى أنَّ آثار الاختلاط ظاهرةٌ في كلامه، وأنَّه مشغولٌ

---

1 الأقصى القريب: 35، فما بعد.

قد رأى بعض النُّقَّاد والبلاغيّين في أبيات امرئ القيس السَّابقة تناقضًا وابتذالًا؛ لأنَّهم لم يربطوا النَّاتج الدّلاليَّ بأحوال المبدع، يقول المظفَّر عن أبيات امرئ القيس السَّابقة:

هذا شعر ملكٍ يفتخر بملكه، ويصف ما يحاوله من بهيّ عزِّهِ مع جلالة شأنه وعظيم خطره، فكيف حَسُنَ أن ينزل عن هذا المركب الجليل إلى محلٍّ مُسترذَلٍ، ويترديَ برداءٍ مبتذلٍ".

نضرة الإغريض في نصرة القريض: 405.

عن تقويم خطابه، قالوا: ولذلك قال: "أغذاء ذا الرَّشأ الأغنِّ الشِّيح". وجعلوا من هذا الباب قول زهير:

قِـفْ بالـدِّيارِ لـم يَعْفُهـا القِـدَمُ   بلـى وغيَّرَهـا الأرواحُ والـدِّيَمُ

فنقض بالمصراع الأوَّل، ولم يحفل بتكذيب نفسه. ومن النَّقض الظَّاهر قول بشَّار:

لم يَطُلْ ليلي ولكنْ لم أنمْ   ونفـى عنِّـي الكَـرَى طيـفٌ أَلَـمّ

فقال: (لم أنم)، ثمَّ زعم أنَّ الطَّيف ألمَّ به، وهو لا يلمُّ إلا بنائمٍ"[1]. فهذا التَّناقض في الصِّياغة هو تعبيرٌ عن حالةٍ من الاضطراب يعانيها المبدع، انعكست على أدائه. ومن ثمَّ، فإنَّ تجاهل بعض البلاغيِّين والنُّقَّاد لأحوال المبدع، دفعهم لتخطئة بعض المبدعين في اختياراتهم، لأنَّهم نظروا إلى العلاقة بين "الدَّوالّ" و"المدلولات"، في إطار النَّصِّ، ولم ينظروا إليها بالنَّظر إلى حال المبدع؛ يقول ابن جنِّي: "ولا يمنعك قوَّة القوي من إجازة الضعيف أيضًا، فإنَّ العرب تفعل ذلك؛ تأنيسًا لك بإجازة الوجه الأضعف، لتصحَّ به طريقك، ويرحُب به ختقك إذا لم تجد وجهًا غيره، فتقول: إذا أجازوا نحو هذا ومنه بُدٌّ وعنه مندوحةٌ، فما ظنُّك بهم إذا لم يجدوا منه بدلًا؛ ألا تراهم يدخلون تحت قبح الضَّرورة مع قدرتهم على تركها؛ ليعدّوها لوقت الحاجة إليها، فمن ذلك قوله:

قد أصبحتْ أمُّ الخِيارِ تدَّعي   علـيَّ ذنبًـا كلُّـه لـم أصـنعِ

---

1 الوساطة: ج2، 133.

أفلا تراه كيف دخل تحت ضرورة الرَّفع، ولو نصب لحفظ الوزن وحمى جانب الإعراب من الضّعف"[1]. ولا شكَّ أنَّ الَّذي دفعه إلى ارتكاب الضَّرورة هو أنَّها تعبِّر عن مقتضى حاله، في حين أنَّ النَّصب لا يعبِّر عن ذلك؛ إذ إنَّ الرَّفع يفيد أنَّه لم يرتكب شيئًا من ذنب لا قليلًا ولا كثيرًا، في حين أنَّ النَّصب يفيد أنَّه قد ارتكب شيئًا من هذا الذَّنب الَّذي تدَّعيه أمُّ الخيار، ومن ثمَّ، فإنَّ معرفة حال المبدع جعل من الضَّرورة أداة فنيَّة، تستجوبها مقتضيات الصِّياغة، يقول عبد القاهر تعليقًا على هذا البيت: "قد حمله الجميع على أنَّه أدخل نفسه من رفع "كلّ" في شيءٍ إنَّما يجوز عند الضَّرورة، من غير أن كانت به إليه ضرورة قالوا: "لأنَّه ليس في نصب "كلّ" ما يكسر له وزنًا، أو يمنعه من معنًى أراده. وإذا تأمَّلتَه وجدتَه لم يرتكبه، ولم يحمل نفسه عليه إلَّا لحاجةٍ له إلى ذلك، وإلَّا لأنَّه رأى النَّصب يمنعه ما يريد، وذلك أنَّه أراد أنَّها تدَّعي عليه ذنبًا لم يصنع منه شيئًا البتَّة، لا قليلًا ولا كثيرًا، ولا بعضًا ولا كلًّا، والنَّصب يمنع من هذا المعنى، ويقتضي أن يكون قد أتى من الذَّنب الَّذي ادَّعته بعضه. وذلك أنَّا إذا تأمَّلنا وجدنا إعمال الفعل في "كلّ" والفعل منفيٌّ، لا يصلح أن يكون إلَّا حيث يراد أنَّ بعضًا كان وبعضًا لم يكن"[2]. فالَّذين رأوا أنَّ الشَّاعر قد ارتكب ضرورةً، لم ينظروا إلى مقتضى حاله، وإنَّما نظروا إلى الصِّياغة في ذاتها، وهذا ما جعلهم يُخطِئون كثيرًا من المبدعين، وقد تنبَّه لذلك أحد العلماء المتأخِّرين، وانتهى من دراسته للضّرورة الشِّعريَّة، أنَّه لا يجوز تخطئة المبدع في اختياراته، دون العلم بمقتضى أحواله؛ يقول الآلوسي:

---

1 الخصائص: ج3، 60.

3 دلائل الإعجاز: 278.

"قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة يلزم فيها ضرورة إلَّا أنَّها مطابقةٌ لمقتضى الحال. ولا شكَّ أنَّهم في هذه الحال يرجعون إلى الضّرورة، لأنَّ اعتناءهم بالمعنى أشدُّ من اعتنائهم بالألفاظ، وإذا ظهر لنا في موضعٍ أنَّ ما لا ضرورة فيه يصلح هنالك، فمن أين يعلم أنَّه مطابقٌ لمقتضى الحال؟!"[1]. فالمبدع حينما يريد إنتاج النَّصِّ، يكون أمامه العديد من الاختيارات، لكنَّه يختار منها ما يناسب الموقف الَّذي يريد التَّعبير عنه، وقد يتساوى لديه اختياران، فيختار منهما الأليق بمقتضى حاله؛ إذ ينقل أسامة بن منقذ أنَّ بعض النُّقَّاد عاب على النَّابغة الذّبيانيّ في قوله:

فإنَّك كاللَّيل الَّذي هو مدركي وإنْ خلتُ أنَّ المنتأى عنك واسعُ

اختياره "اللَّيل" دون "النَّها"، فقال أبو الشّماخ ردًّا عليهم: "إذا احتمل الأمر شيئين اختصَّ بأشبههما في الحال، ومعلومٌ أنَّ هذا الشِّعر في حال الخوف، واللَّيل بحال الخوف أولى؛ لأنَّه يشبه الاستتار والاختفاء، فزال الاعتراض عن هذا البيت"[2]. ويبدو أنَّ توجُّه بعض النُّقَّاد والبلاغيّين بمصطلح "مقتضى الحال" نحو طرفي الإنتاج؛ المبدع والمتلقِّي قد أدَّى إلى حدٍّ ما إلى نوعٍ من التَّوازن بينهما؛ إذ لم يعد فهم النَّصِّ يتَّجه إلى المتلقِّي وأحواله فقط، بل أصبح أيضًا مرهونًا بأحوال المبدع، وبمقدار نفوذ المتلقِّي (النَّاقد) إلى دخيلة الذَّات المبدعة، ووعيه بأحوالها لحظة إنتاج النَّصِّ. وهذا الأمر يمكن ملاحظته في افتتاح القصائد؛ إذ نجد معظم النُّقَّاد والبلاغيّين يأخذون على بعض

1 الضَّرائر وما يسوغ للشَّاعر دون النَّاثر: تأليف الإمام المصلح الكبير السَّيِّد: محمود شكري الألوسي البغداديّ (1342هـ). دار صادر، بيروت، بلا تاريخ، 7.

2 البديع في بقد الشِّعر: 255، 560.

المبدعين افتتاحهم القصائد، بما من شأنه أن يتطيَّر الممدوح منه، أو لا يلقى قبوله، لأنَّ مقتضى الحال يتطلَّب منه ذلك؛ يقول ابن رشيق مثلًا تعليقًا على بعض الافتتاحات غير الموفَّقة لبعض المبدعين: "والفَطِن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل في شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقَّد ما يكرهون سماعه، فيتجنَّب ذكره"[1]. لكن النَّظر الدَّقيق في هذه الافتتاحات يؤكِّد أنَّ المبدع لم يكن يخاطب الممدوح أو "المخاطب" بها، بل كان يخاطب نفسه، ولذلك رفض بعض النُّقَّاد والبلاغيِّين الاعتراض على المبدع فيها؛ يقول ابن شرف تعليقًا على افتتاحيَّة أبي الطَّيِّب المتنبي في كافور " كفى بك داءً أن ترى الموت شافيًا"[2]. ضَعْ هذا الكلام على أنَّه إنَّما شكا داءه، ووصفه بالعظم، فعاد شاكيًا نفسه، وجعلها أعظم الدَّاء؛ لأنَّه أراد كفى بدائك داءً، فغلط وقال: كفى بك داءً، فصار: كفى بالسَّلامة داءً، فالسَّلامة هي الدَّاء؛ يريد طول البقاء سببٌ للفناء، فجعل المتنبِّي نفسه أعظم الدَّاء، ولم يرد إلَّا استعظام دائه"[3]. ويعلق الصّرصريّ على بيت ذي الرّمّة: "ما بال عينك منها الماء ينسكب؟"[4] بقوله: "وقد أنكر ابن الأثير على ذي الرُّمَّة افتتاحه قصيدته البائيَّة بقوله:

مــا بــالُ عينيــكَ منهــا المــاءُ ينســكبُ؟

---

2 العمدة: ج2، 395.

3 تتمَّة البيت: وحسب المنايا أن يكنَّ أمانيا، انظر شرح ديوان المتنبِّي، لأبي العلاء المعرّيّ، تحقيق ودراسة د. عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط2، 1992، ج4، 17.

3 رسائل الانتقاد: 266.

4 تتمَّة البيت: كأنَّه من كُلًى مفريَّةٍ سَرِبُ. انظر: ديوان ذي الرّمّة، شرح الباهلي، رواية ثعلب، ت: د. عبد القدوس أبو صالح، 1972، دمشق، ج1، 33.

قال: لأنَّ مقابلة الممدوح بمثل ذلك قبيحٌ وهذا وهمٌ؛ لأنَّ هذه القصيدة ليس فيها مدح أحدٍ، وإنَّما تضمَّنت شرح حاله في عشقه ميَّة"[1]. إنَّ المتلقِّي حينما يدرك أحوال المبدع، يستطيع أن يكشف ما يعانيه المبدع من عقدٍ أو كبتٍ، وما لا يمكن الوصول إليه من خلال الصِّياغة وحدها؛ إذ من المعروف أنَّ الفرزدق كان يكثر في شعره من الحديث عن الزنى واستدعاء النِّساء، ولكنَّ واقع الحال يقول إنَّ هذا الأمر كان بعيد المنال بالنِّسبة إليه، وأنَّه كان يفعل ذلك تعويضًا عن النَّقص الَّذي يعانيه في الواقع، يعلِّق ابن شرف على بيت الفرزدق:

هما دلَّتاني من ثمانينَ قامةً ... كما انقضَّ بازٌ أقتمُ الرِّيشِ كاسرُهْ

فيقول: "وكان مغرمًا بالزِّنى ومدَّعيًا فيه، وقد بُلي بموانع تَصدفه عنه؛ منها ما شُهر به من النَّميمة بمن ساعده، والادِّعاء على من باعده، ومنها دمامته، ومنها اشتهاره، والمشهور يصل إلى شهوةٍ يتبعها ريبة، فكان يكثر في شعره من ادِّعاء الزِّنى واستدعاء النِّساء، وهنَّ أغلظ عليه من كبد البعير، وأبغض فيه وأهجى له من جرير، والممنوع من الشَّيء حريصٌ عليه، مدَّعٍ فيه"[2]. لقد استطاع بعض النُّقَّاد والبلاغيّين من خلال ربط (مقتضى الحال) بالمبدع، أن يتوصَّلوا إلى ناتجٍ دلاليٍّ مغايرٍ تمامًا لِمَا توصَّل إليه أولئك الَّذين اكتفوا بالدّلالة الَّتي تنتجها الصِّياغة وحدها؛ من ذلك تلك الأبيات الَّتي أبدع عبد القاهر في تحليلها، ومن قبله ابن جنِّي، وهي أبيات كُثيِّر عزَّة:

ولمَّا قضينا مِنْ مِنًى كلَّ حاجةٍ ... ومسَّحَ بالأركان مَنْ هو ماسحُ

---

1 الإكسير: 229.

3 رسائل الانتقاد: 255.

وشُدَّت على دُهْمِ المَهَارى رِحالُنا ولم ينظر الغادي الَّذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعنــاق المطيِّ الأباطح[1]

تناولها الصّرصريّ من خلال ربطه الصِّياغة بأحوال المبدع، فتوصَّل إلى ناتجٍ دلاليٍّ مغايرٍ تمامًا لِمَا توصَّل إليه عبد القاهر وابن جنِّي، وذلك باستكناهٍ دقيقٍ للذَّات المبدعة في علاقتها مع الحبيبة المسكوت عنها في هذا النَّصِّ؛ بسبب الحرج الدِّينيِّ؛ يقول: "هذا الشَّاعر عاشقٌ مغلوبٌ، وهو مع ذلك متستِّرٌ، فلمَّا غلبه العشق على أن قال: " قضينا من منًى كل حاجة" يشير إلى اجتماعه بمحبوبه، وقضائه وطره منه، تدارك أمره سريعًا، فقال: "ومسَّح بالأركان من هو ماسح"؛ ليوهم السَّامع أنَّ حاجتنا الَّتي قضيناها من منى إنَّما هي مناسك الحجِّ، ثمَّ غُلبَ مرَّةً أخرى، فقال: "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا"، كنايةً عن أنَّه خلا بمعشوقه في رجوعه عن منى أيضًا، لكن لم يتمكَّن من بثِّه كلَّ ما عنده من أفانين الشَّوق إليه، والوجد به، والمحبَّة له، لضيق زمن الاجتماع به، وقرب زمن الفرقة، فأخذ يبادر من المفارقة، فبثّه من كلِّ فنٍّ من تلك الفنون طرفًا منه، ثمَّ أحبَّ الاستتار والتَّكتُّم، فشعب عمَّا هو فيه بذكر الأباطح، وكثرة النَّاس فيها، فقال: "وسالت بأعناق المطيِّ الأباطح" موهمًا أنَّ أخذنا بأطراف الأحاديث،

---

1 انظر أسرار البلاغة: 22، ودلائل الإعجاز: 29، 296.

وانظر الصِّناعتين للعسكريّ: 59، وقد وجد العسكريّ أنَّ هذه الأبيات لا كبير معنًى تحتها؛ يقول: "وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنًى، وهي رائقةٌ معجبةٌ، وإنَّما هي: ولمَّا قضينا الحجَّ ومسحنا الأركان، وشدَّت رحالنا على مهازيل الإبل، ولم ينتظر بعضنا بعضًا، جعلنا نتحدَّث وتسير بنا الإبل في بطون الأودية".

إنَّما هو على عادة الرّكبان في تحدِّثهم على ظهور دوابِّهم، لا شيء وراء ذلك"[1]. والأمر نفسه ينطبق على بيت عبَّاس بن الأحنف:

سأطلبُ بُعدَ الدَّارِ عنكم لتقربوا وتسكب عينايَ الدُّموعَ لتجمدا

الَّذي تعدَّدت تفسيراته من قبل النُّقَّاد والبلاغيّين، لكن لم يفسِّره أحدٌ تفسير المبرّد؛ الَّذي ربط الصِّياغة بحالٍ معيَّنٍ، جعل المبدع يصوغ البيت على هذا النَّحو؛ هذا الحال هو حال الفقر الَّذي يوجب السَّفر؛ لتحصيل المال، وما ينجم عن ذلك من بذل الدُّموع نتيجة البعد عن الأحبَّة والأهل، ثمَّ بعد الحصول على المال يحصل القرب، وما ينجم عنه من جمود الدُّموع؛ يقول المبرّد: "هذا رجلٌ فقيرٌ يبعد عن أهله يسافر ليحصل لهم ما يوجب القرب، وتسكب عيناه الدُّموع في بعده عنهم، لتجمد عند وصوله لهم"[2]. وقد تنبَّه الدّسوقيّ إلى أنَّ هذا البيت يُفسَّر بحسب حال المبدع، فقال: "الاطِّلاع على مراد الشَّاعر يتوقَّف على انكشاف حاله، فإذا كان الشَّاعر متعلِّقًا بالارتحال بقرينة حالٍ أو مقامٍ، فالمعنى على ما قاله البعض، ويكون قصده الاعتذار لأحبَّته في التَّشمُّر للسَّفر. وإن كان الشَّاعر من الحكماء المتكلِّمين بالحكم والحقائق، فالأنسب حمله على المعنى الَّذي ذكره عبد القاهر في دلائل الإعجاز، وإن كان من الظُّرفاء المستطرفين للنَّوادر والغرائب, فالمعنى على ما قاله البعض. وحينئذٍ فالقول بأنَّ مراد الشَّاعر هو ما ذكره

---

1 الإكسير: 98، 99.

2 نقلًا عن عروس الأفراح: ضمن شروح التَّلخيص، ج1، 107.

ذلك البعض على الإجمال بدون اطِّلاعٍ على حاله, لا يخفى تعسُّفه"[1]. ومن ذلك أيضًا ما ذكره المرزوقيّ تعليقًا على بيتي أحد الشُّعراء:

تَولَّتْ قريشٌ لَذَّةَ العيشِ واتَّقتْ بنا كُلَّ فَجٍّ من خُراسان أغبرا

فليت قريشًا أصبحتْ ذاتَ ليلةٍ تَؤُمُّ بها بحرًا من الموج أكدرا

بقوله: "هذا كلام رجلٍ قد جمَّره الوالي، وتبرم بغربته، وشقي بالتَّباعد عن أهله ووطنه"[2]. وقد يلجأ المبدع إلى فحوى الحال، في تقديم رسالةٍ مختصرةٍ إلى المتلقِّي، معتمدًا على أفق التَّوقُّعات عنده في ملء الفراغات الموجودة في الصِّياغة؛ يعلِّق عبد القاهر على قول الشَّاعر:

قال لي كيف أنت؟ قلت: عليلُ سهرٌ دائمٌ وحزنٌ طويلُ[3]

بقوله: "لمَّا كان في العادة إذا قيل للرَّجل: "كيف أنت؟" فقال: "عليل"، أن يسأل ثانيًا فيقال: "ما بك؟ وما علتك؟"، قدَّر كأنَّه قد قيل له ذلك، فأتى بقوله: "سهر دائم". جوابًا عن هذا السُّؤال المفهوم من فحوى الحال[4]. ومن ذلك أيضًا قول الشَّاعر:

مَلَّكْتُــــهُ حَبلـــــي، ولكنَّــــهُ ألقــاه مــن زُهــدٍ علــى غــاربي

وقــال إنِّــي فــي الهــوى كــاذبٌ انــــتقمَ اللهُ مــــن الكــــاذب

يقول عبد القاهر تعليقًا على هذين البيتين: "استأنف قوله: "انتقم الله من الكاذب"، لأنَّه جعل نفسه كأنَّه يجيب سائلًا قال له: "فما تقول فيما اتَّهمك به من أنَّك

---

1 حاشية الدّسوقيّ: ضمن شروح التَّلخيص، ج1، 110.

2 شرح ديوان الحماسة: ج3، 516.

3 البيت مشهورٌ غير منسوبٍ, انظر الدَّلائل, حاشية المحقِّق, 238.

4 دلائل الإعجاز: 238.

كاذب؟" فقال أقول: "انتقم الله من الكاذب"[1]. وقد استطاع السَّكَّاكيّ أن يربط تحوُّلات الصِّياغة في النَّصِّ، بأحوال المبدع المختلفة[2]، وذلك من خلال أسلوب الالتفات؛ بوصفه أسلوبًا من أساليب العدول عن صيغةٍ إلى أخرى، يجد تحوُّلًا حدث للذَّات المبدعة، جعلها تعدل عن ذلك التَّركيب إلى غيره، معتمدةً على أفق التَّوقُّعات لدى المتلقِّي في تقدير المقابل النَّفسيّ لأيِّ عدولٍ في الصِّياغة من تركيبٍ إلى آخر، على اعتبار أنَّ النَّاتج الصِّياغي هو انعكاسٌ للدَّاخل النَّفسيّ؛ يعلِّق السَّكَّاكيّ على أبيات امرئ القيس:

تطـــــاولَ ليلُــــكَ بالأثْمُـــــدِ ونـــامَ الخَلـــيُّ ولـــم ترقـــدِ

وبـــات وباتـــتْ لــــه ليلـــةٌ كليلـــةِ ذي العـــائرِ الأرمـــدِ

وذلـــك عـــن نبـــأٍ جـــاءني وخُبِّرْتُـــهُ عـــن أبـــي الأســـودِ

فيقول: "أليس أنَّ المرء إذا أخذ في استحضار جنايات جانٍ متنقِّلًا فيها عن الإجمال إلى التَّفصيل، وجد من نفسه تفاوتًا في الحال بيِّنًا، لا يكاد يشبه آخر حاله أوَّلها، أو ما تراك إذا كنت في حديثٍ مع إنسانٍ، وقد حضر مجلسكما مَن له جناياتٌ في حقِّك، كيف تصنع؟ تحول عن الجاني وجهك، وتأخذ في الشّكاية عنه إلى صاحبك، تبثُّه الشَّكوى معدِّدًا جنايته واحدةً فواحدةً، وأنت فيما بين ذلك واجدٌ مزاجك يحمى على

---

1 السَّابق: 237، 238.

2 انظر البلاغة والأسلوبيَّة: د. محمَّد عبد المطَّلب، 282. ويعود إلى الدّكتور محمَّد عبد المطَّلب الفضل في الكشف عن هذا النَّصِّ المهمِّ للسَّكَّاكيّ، هذا فضلًا على العديد من النُّصوص الَّتي أثبتت اهتمام النُّقَّاد والبلاغيّين العرب بالمبدع.

تزايدٍ، يحرك حالة لك غضبيَّة تدعوك إلى أن تواثب ذلك الجاني وتشافهه بكلِّ سوءٍ، وأنت لا تجيب إلى أن تغلب، فتقطع الحديث مع الصَّاحب، ومباثّتك إيَّاه، وترجع إلى الجاني مشافهًا له: بالله، قل لي: هل عامل أحد مثل هذه المعاملة؟ هل يتصوَّر معاملة أسوأ ممَّا فعلت؟ أما كان لك حياءٌ يمنعك؟ وليس ابن حجر الكندي يبعد إذا التفت تلك الالتفاتات، وكان يمكنه أن لا يلتفت البتَّة، وذلك أن يسوق الكلام على الحكاية في الأبيات الثَّلاثة، فيقول:

تطـــــاول ليلـــــيَ بالأثمـــــد   ونـــام الخلـــيُّ ولـــم أرقـــد

وبـــــــتُّ وبـــــــات لنـــــا ليلـــــة

أو أن يلتفت نوعًا واحدًا فيقول:

وبـــــــتُّ وبـــــــات لكـــــــم

وذلـــك مـــن نبـــأٍ جـــاءكم   وخُبِّـــرتم عـــن أبـــي الأســـود

أن يكون حين قصد تهويل الخطب واستفظاعه في النَّبأ الموجع، والخبر المفجع للواقع، الفاتّ في العضد، فعل ذلك منبِّهًا في التفاته الأوَّل على أنَّ نفسه وقت ورود ذلك النَّبأ عليها ولهت وَلَهَ الثَّكلى، فأقامها مقام المصاب الَّذي لا يتسلَّى بعض التَّسلِّي إلَّا بتفجُّع الملوك له، وتحزُّنهم عليه. وأخذ يخاطبه بـ "تطاول ليلك" تسليةً، أو نبَّه على أنَّ نفسه، لفظاعة شأن النَّبأ، واستشعارها معه كمدًا وارتماضًا، أبدت قلقًّا لا يقلقه كَمِدٌ، وضجرًا لا يضجره مُرتمضٌ، وكان من حقِّها أن تتثبَّت وتتصبَّر، فعل الملوك، وجريًا على سننها المسلوك عند طوارق النَّوائب، وبوارق المصائب، فحين لم تفعل، شككته في أنَّها نفسه، فأقامها مقام مكروبٍ ذي حرق، قائلًا له: " تطاول ليلك" مسلِّيًا. وفي

التفافه الثَّاني على أنَّ المتحزِّن تحزَّن تحزُّن صدقٍ، ولذلك لا يتفاوت الحال، خاطبتك أم لم أخاطبك. وفي التفاته الثَّالث على أنَّ جميع ذلك إنَّما كان لما خصَّه ولم يتعدَّاه إلى من سواه. أو نبَّه في التفاته الأوَّل على أنَّ ذلك النَّبأ أطار قلبه، وأبار لبَّه، وتركه حائرًا، فما فطن معه لمقتضى الحال من الحكاية، فجرى على لسانه ما كان ألفه من الخطاب الدَّائر في مجاري أمور الكبار أمرًا ونهيًا. والإنسان إذا دهمه ما تحار له العقول وتطير له الألباب، وتدهش معه الفطن، لا يكاد يسلم كلامه عن أمثال ذلك. وفي التفاته الثَّاني على أنَّه بعد الصَّدمة الأولى حين أفاق شيئًا مدركًا بعض الإدراك، ما وجد النَّفس معه، فبنى الكلام على الغيبة قائلًا: (وبات وباتت له...). وفي التفاته الثَّالث على ما سبق. أو نبَّه في التفاته الأوَّل، على أنَّ نفسه حين لم تتثبَّت ولم تتصبَّر، غاظه ذلك، فأقامها مقام المستحقِّ للعتاب، قائلًا له، على سبيل التَّوبيخ والتَّعيير: (تطاول ليلك...). وفي الثَّاني على أنَّ الحامل على الخطاب والعقاب، لمَّا كان هو الغيظ والغضب، فمن سكت عنه الغضب بالعتاب الأوَّل، فإنَّ سورة الغضب بالعتاب تنكسر، ولَّى عنها الوجه وهو يدمدم قائلًا: "وبات وباتت له...". وفي التفاته الثَّالث. على ما تقدَّم[1].

---

1 مفتاح العلوم: 299 فما بعد.

ج- ظواهر إحصائيَّة تتَّصل بالمبدع في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب:

إنَّ لاستخدام الإحصاء في دراسة الأسلوب أهميَّةً كبيرةً، إذ إنَّ يسمح برصد الفرد ضمن الكتلة، كما أنَّه يسمح بقياس فرادته بين أقرانه بين المبدعين. كما أنَّه يسمح برصد الانزياح والتّكرار في النَّصِّ، وتحديد المضمون الموضوعيّ لذلك، هذا فضلًا على رصده لتواتر كلماتٍ معيَّنةٍ، أو أساليبَ مخصوصةٍ، بين المبدعين، وما لذلك من دلالةٍ. وهو المنهج الَّذي يرصد النَّسق الكلِّيَّ لأعمال مبدعٍ معيَّنٍ، مبيِّنًا ولعه ببنًى قواعديَّةٍ معيَّنةٍ، وما لذلك من مضامين. ويبدو أنَّ الدَّرس البلاغيَّ والنَّقديَّ عند العرب، لم يكن خلوًا من الدِّراسات الإحصائيَّة، الَّتي اتَّصلت بالمبدع على نحوٍ مباشرٍ، أو غير مباشرٍ. وهذه الدِّراسات، وإن لم تأخذ نسقًا متكاملًا، فإنَّه يمكن من خلال تجميعها إيجاد ما يشبه هذا النَّسق، بدءًا من المستوى الصَّوتيّ، فالمعجميّ، فالنَّحويّ، ثمَّ الدّلاليّ. فعلى المستوى الصَّوتيِّ نجد ابن جنِّي قد لحظ من تتبُّعه لشعر ابن الرُّوميّ أنَّه التزم ما لا يجب في شعره، نحو التزام الواو مثلًا في رائيَّته، وأنَّ هذا يعبِّر عن سعة حفظه، وشدَّة مأخذه، يقول: "وكان ابن الرُّوميّ رام ذلك, أي التزم ما لا يجب، لسعة حفظه، وشدَّة مأخذه؛ فمن ذلك رائيَّته في وصف العنب، التزم فيها الواو البتَّة، ولم يجاوزها غالبًا"[1]. كذلك لحظ ابن رشيق من تتبُّعه لشعر ابن الرُّومِّيِّ أنَّه أيضًا قد التزم حركة ما قبل الرَّويِّ في المطلق والمقيَّد من شعره، أنَّ ذلك يعبِّر عن مقدار شاعريَّته؛ يقول

1 **الخصائص: ج3، 60.**

"وكان ابن الرُّوميّ يلتزم حركة ما قبل حرف الرَّويّ في المطلق والمقيَّد في أكثر شعره اقتدارًا"[1]. ولا شكَّ أنَّ هذه الإحصاءات، فضلًا على دلالاتها على شاعريَّة المبدع واقتداره، تدلُّ من وجهٍ آخر على أنَّ المبدع قد شعر بنوعٍ من اللَّذَّة أو الطَّرب في تكرار إيقاع الكلمة الأخيرة من البيت على هذا النَّحو من الرَّتابة الإيقاعيَّة. أو أنَّه وجد هذا الشُّعور لدى المتلقِّي، فحرص على مثل هذا التّكرار في شعره، وربَّما يكون ممَّا يشير إلى ذلك أنَّ ابن الأثير وجد أنَّ أبا تمَّام كان يتتبَّع التَّجنيس في شعره، وأنَّ ذلك دأبه وعادته[2]، ولا ريب أنَّه لم يصبح كذلك، إلَّا لمصادفته هوًى في نفسه، أو في نفس المتلقِّي، قيل لعبد الصَّمد الرّقاشيّ: "لِمَ تؤثر السَّجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ فقال: إنَّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلَّا سماع الشَّاهد لقلَّ خلافي عليك، ولكنِّي أريد الحاضر والغائب؛ فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، فهو أحقُّ بالتَّقييد وبقلَّة التَّفلُّت"[3]. أمَّا على المستوى المعجميّ، فقد تنبَّه النُّقَّاد والبلاغيُّون العرب، إلى أنَّ اختيار المبدع لكلماتٍ بعينها، وتكرارها على نحوٍ معيَّنٍ، أمرٌ له دلالاته؛ إذ يذكر ابن رشيق أنَّ أبا الطَّيِّب المتنبِّي قد ذكر "الخيل في كثيرٍ من شعره، وكان يؤثرها على الإبل لِما يقوم في نفسه من التَّهيُّب بذكر الخيل، وتعاطي الشَّجاعة"[4]. فقد استطاع ابن رشيق أن يستخرج البعد النَّفسيَّ لمثل هذا التّكرار عند أبي الطَّيِّب؛ إذ من المعروف أنَّ المتنبِّي كان شجاعًا، وكان يعتزُّ بفروسيَّته وبذاته كثيرًا، ومن ثمَّ فإنَّ اختياره توجَّه

1 العمدة: ج1، 299.

2 المثل السَّائر: ج3، 99.

3 البيان والتَّبيين: ج1، 287.

4 العمدة: ج1، 403.

إلى الخيل دون غيرها في معظم أشعاره؛ لأنَّها ألصق بالفروسيَّة والشَّجاعة. وقد ذكر ابن سنان أنَّ الشَّاعر مهيار بن مرزويه ممَّن غُرِي بلفظة طين وطينة؛ يقول: "ما وجدت له قصيدةً تخلو من ذلك، إلَّا اليسير، حتَّى وضع هذه اللَّفظة تارةً في غير موضعها، ومستعارةً لِما لا يليق بها، وأقرّ مقرّها في بعض الأماكن، ووافق بينها وبين ما ألفت منها، وذلك موجودٌ في شعره لمن يتتبَّعه"[1]. وربَّما يكون ولع المبدع بهذه النَّوعيَّة من الكلمات، أو بغيرها، يعود إلى أنَّها تتَّصل بحرفةٍ كان يقوم بها في صباه، أو بعملٍ كان يؤدِّيه؛ إذ يذكر ابن الأثير أنَّ أبا تمَّام قد توسوس بذكر "الدّلو" في شعره، حتَّى وضعه في غير موضعه"[2]. نقل عن الخطيب البغداديّ تفسير ذلك، فقال: "وحكى الخطيب البغداديُّ صاحب التَّاريخ أنَّ سبب إكثاره من ذلك؛ أنَّه كان بمصر في صباه يسقي الماء"[3]. ويبدو أنَّ أبا نواس كان حريصًا على الإكثار من ألفاظ العامَّة في شعره؛ رغبةً في الانتشار، وإن أدَّى به ذلك إلى الابتذال، يقول ابن الأثير: "استعمل أبو نواس لفظة "الشَّاطر", و"الشَّاطرة", و"الشُّطَّار", و"الشَّطارة" كثيرًا، وهي من الألفاظ الَّتي ابتذلها العامَّة حتَّى سئمت من ابتذالها"[4]. وقد تُكرَّر ألفاظٌ معيَّنةٌ في نتاج المبدع، دون أن يقصد من ورائها إلى شيءٍ، إذ يذكر ابن سنان أنَّ ابن جنِّي سأل المتنبِّي: "إنَّك تكرِّر في شعرك (ذا، وذي) كثيرًا، ففكَّر ساعةً، ثمَّ قال: إنَّ هذا الشِّعر لم يعمل كلّه في وقتٍ

---

2 سرّ الفصاحة: 106.

2 الاستدراك: 47.

3 السَّابق: 47.

5 المثل السَّائر: ج1، 200.

واحدٍ"[1]. وقد انتهى المعرّيّ من تتبُّعه لشعر المتنبّي، إلى أنَّه لا يمكن لأحد أن يغيّر أيَّة لفظةٍ في شعره[2]. وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ هذا النَّسق من الدِّراسة، يهدف إلى تأكيد فرادة المبدع، وتفوُّقه في هذه النَّاحية على أقرانه من المبدعين، وربَّما يكون جنّي منشأ قول المعرّيّ السَّابق؛ إذ يروي الواحديّ أنَّ ابن جنّي لم يعجبه اختيار المتنبّي للفظة (سواك) في قوله:

قد شرَّف الله أرضًا أنت ساكنها وشرَّف النَّاس إذ سوَّاك إنسانا"[3]

فقال "لا يعجبني قوله: "سواك"؛ لأنَّه لا يليق بشرف ألفاظه، ولو قال: "أنشأك"، أو نحوه، كان أليق"[4]. وقد ردَّ عليه العروضيّ بأنَّ لفظة "سواك" قد تواتر استخدامها في القرآن الكريم في سياقاتٍ مختلفةٍ، وكذلك فعل ابن فورجة، إذ ذكر أنَّ "نهاية ما يقدر عليه الفصيح أن يأتي بألفاظ القرآن, وألفاظ الرَّسول, أو ألفاظ الصَّحابة بعده"[5]. ثمَّ المعرّيّ؛ إذ يروي الواحديّ أنَّه قال للمعرّيّ يومًا: "ما ضرَّ أبا الطَّيِّب لو قال مكان هذه الكلمة كلمةً أخرى أوردتها، فأبان لي عوار الكلمة الَّتي ظننتها، ثمَّ قال لي: "لا تظنَّن أنَّك تقدر على إبدال كلمةٍ واحدةٍ من شعره بما هو خيرٌ منها، فجرِّب إن كنت مرتابًا، وها أنا أجرِّب ذلك منذ العهد، فلم أعثر بكلمةٍ لو أبدلتها بأخرى كان أليق

---

1 سرّ الفصاحة: 107.

2 ديوان المتنبي: شرح أبي الحسن عليّ بن أحمد الواحد النّيسابوريّ (468) هـ، وضع فهارسه الشَّيخ المعلّم في المدرسة البرلينيَّة: فريدرخ ديتربصي، طبع في مدينة برلين،1891، ج1، 277.

3 السَّابق: ج1، 276.

4 السَّابق: ج1، 277، ويبدو أنَّ نقد ابن جنّي لا يتوجّه إلى اللَّفظة ذاتها، ولكن إلى موضعها في السِّياق الَّذي وردت فيه.

6 السَّابق: ج1، 277.

بمكانها، وليجرِّب من لم يصدِّق يجد الأمر على ما أقول"[1]. فقد استطاع المعرِّيّ من تتبُّعه لشعر المتنبِّي، قياس فرادته في اختيار الكلمات، بالنِّسبة إلى غيره من المبدعين. وقد يدلُّ استخدام المبدع لألفاظٍ معيَّنةٍ على نحوٍ متكرّرٍ على شخصيَّته ونفسيَّته؛ إذ يذكر ابن جنِّي أنَّ المتنبِّي "كان يتجاسر في ألفاظه جدًّا، وأنَّ أكثر شعره يجري هذا المجرى من إقدامه وتعاطيه"[2]. كذلك فطن ابن الأثير إلى أنَّ مسلم بن الوليد "كان يتعنجه في أكثر ألفاظه"[3]. فالجسارة في ألفاظ المتنبِّي، والعنهجيَّة في ألفاظ مسلم، تشيران إلى على الشَّخصيَّة المبدعة، وصلابتها وجرأتها. وبالنِّسبة إلى المستوى النَّحويّ، فقد لحظ ابن جنِّي أنَّ تركيب الاعتراض, هو من التَّراكيب الَّتي يحسن ورودها في الشِّعر والنَّثر على حدٍّ سواء. وأنَّ كثرة وجوه لدى المبدع دلالة على شاعريَّته، وقد وجد من تتبُّعه لهذا التَّركيب في شعر المولَّدين، أنَّه يوجد في شعر إبراهيم المهدي أكثر منه في شعر غيره من المولَّدين[4]. كذلك فإنَّ ابن الأثير وجد أنَّ الفرزدق يستعمل من التَّعاظل كثيرًا، كأنَّه يقصد ذلك ويتعمَّده؛ لأنَّ مثله لا يجوز إلَّا متكلِّفًا مقصودًا"[5]. وربَّما يكون تفسير هذه الظَّاهرة عند الفرزدق، أنَّه كان يعاني نوعًا من الاضطراب النَّفسيّ فكان اضطراب الدَّاخل النَّفسيّ، ينعكس على الخارج الصِّياغيّ. أمَّا ما يتعلَّق بالمستوى الدّلاليّ، فيبدو أنَّه احتلَّ حيِّزًا كبيرًا من اهتمام النُّقَّاد والبلاغيّين العرب، وقد أخذ عدَّة

---

1 شرح ديوان المتنبِّي: الواحديّ، ج1، 77.
2 شرح ديوان المتنبي: لابن جني، نقلًا عن تاريخ النَّقد الأدبيّ عند العرب، 274.
3 المثل السَّائر: ج1، 193.
5 الخصائص: ج1، 341.
5 المثل السَّائر: ج2، 222.

اتجاهاتٍ، منها ما يتَّصل بمجموعةٍ من الشُّعراء تعاورت على معنًى معيَّنٍ، إذ يذكر الخالديان أنَّ قول ابن الدّمينة:

"يا ليتنا فردا وحشٍ نعيش معًا   نرعى المِتانَ ونخفى في فيافيها[1]"

هو معنًى قد اشترك فيه عدَّةٌ من الشُّعراء، وما أقلَّ زيادة بعضهم على بعضٍ فيه، أكثرهم يسأل ربَّه أن يجعله والَّتي يحبُّ جملين أجربين يُطردان من المياه ويُقذفان بالحجارة عن المناهل، وبعضهم يتمنَّى أن يكون غزالًا والَّتي يهوى ظبيةً في بريَّة خساف، حيث لايراهما أحدٌ ولا يُسمع لهما خبرٌ"[2]. وممَّا لا شكَّ أنَّ ثمَّة دلالةً نفسيَّةً وراء تعاور الشُّعراء على هذا المعنى؛ إذ يبدو أنَّهم كانوا يعانون من غربةٍ واضطهادٍ وظلمٍ من قبل مجتمعاتهم؛ ولذلك تمنّوا أن يكونوا في عالمٍ خلوٍ من كلِّ أحدٍ سواهم ومن يحبُّون، يقول الخالديان: "والَّذي دعا الشُّعراء إلى هذه الأماني، حتَّى تمنّوا أن يكونوا جمالًا جربة، وغير ذلك من الأماني الَّتي لا يريدها النَّاس التَّفرُّد، وأن لا يأخذهم أحدٌ للجرب الَّذي بهم؛ لأنَّ العرب لا تبغض شيئًا بغضها الجرب، ولا تحذر من شيءٍ حذرها منه"[3]. ومنها ما يتَّصل باستخدام المبدع لمعنًى ما، على نحوٍ غريبٍ، من ذلك ما ذكره صاحب العمدة من أنَّ أبا الطَّيِّب "ربَّما عقد أوائل الأشعار؛ ثقةً بنفسه وإغرابًا على النَّاس"[4]. أو بالمبالغة في المعاني؛ يقول ابن رشيق: "وإن لم يجد الشَّاعر بدًّا من الإغراق، لحبِّه ذلك، ونزوع طبعه إليه, فليكن ذلك منه في النّدرة، وبيتًا في القصيدة إن أفرط، ولا يجعله هجيراه، كما يفعل أبو الطَّيِّب"[5]. أو بالتَّفرُّد في معنًى من المعاني،

---

1 الأشباه والنَّظائر: 83.
2 الأشباه والنَّظائر: 84.
3 السَّابق: 85.
4 العمدة: ج1، 415.
5 السَّابق: ج1، 667.

يقول ابن الأثير: "وقد وقفت على ما شاء الله من أشعار الفحول من الشُّعراء ، قديمًا وحديثًا، فلم أجد لأحد منهم في ذكر المرض ما يعدُّ معنًى مخترعًا، لا بل لم أجد من أقوالهم شيئًا مرضيًّا، ما عدا المتنبِّي، فإنَّه ذكر المرض في عدَّة مواضع في شعره فأجاد"[1]. ويرى حازم أنَّ إضافة ضدِّ الشَّيء إليه، وتنزيل الشيء منزلة ضدِّه على جهةٍ من الاعتبار، وإعمال الشَّيء في مثله هو ممَّا استعمله أبو الطَّيِّب كثيرًا في معانيه، وكان يقصده في مواضعَ كثيرةٍ من شعره"[2]. ولا ريب أنَّ لجوء المبدع إلى هذه الأساليب قد أكسبه فرادةً، وهي فرادةٌ امتدَّت لتشمل العديد من الأغراض الشِّعريَّة، يقول الشيخ يوسف البديعي: "على أنِّي ما تركت ديوان فحلٍ من فحول الشُّعراء حتَّى طالعته، وحفظت منه شيئًا، فلم أجد لأحدٍ منهم في مراثي النَّاس ما يقرب من هذه الأبيات الَّتي للمتنبِّي:

وما التَّأنيث لاسم الشَّمس عيبٌ ولا التَّـــذكير فخـــرٌ للهـــلالِ
ولـو كـان النِّسـاء كمَـن فقـدنا لفُضِّلتِ النِّساء على الرِّجـال[3]

وقد يتَّجه الإحصاء إلى تأكيد تفوق المبدع في اختراع المعاني الَّتي لم يسبقه إليها أحدٌ؛ يقول ابن الأثير: "وقد قيل إنَّ أبا تمَّام أكثر الشُّعراء المتأخِّرين ابتداعًا للمعاني، وقد عُدَّت معانيه المبتدعة، فوجدت ما يزيد على عشرين معنًى، وأهل هذه الصِّناعة يكبرون ذلك، وما هذا من مثل أبي تمَّام بكبير، فإنِّي أنا عددت معاني المبتدعة الَّتي وردت في مكاتباتي، فوجدتها أكثر من هذه العدَّة، وهي ممَّا لا أنازع فيه، ولا أدافع عنه"[4]؛ أو إلى قياس مستوى الجودة والرَّداءة في نتاج المبدع، تأكيدًا

1 المثل السَّائر: ج2، 21.
2 منهاج البلغاء: 368.
3 الصبح المنبي عن حيثيَّة المتنبِّي: 411.
4 المثل السَّائر: ج2، 21، وج3، 272.

لتفوُّق المبدع على غيره من المبدعين؛ يقول ابن الأثير "يروى عن بشّار أنَّه وصف نفسه بجودة الشِّعر، والتَّقدُّم على غيره، فقيل له: ولِمَ ذاك؟ فقال: لأنِّي نظمت اثني عشر ألف قصيدةٍ، وما تخلو واحدةٌ منهنَّ من بيتٍ جيِّد، فيكون لي حينئذٍ اثنا عشر ألف بيتٍ"[1]. وقد أحصى ابن الأثير شعر المتنبِّي، فوجد أنَّه يقع في خمسة مستوياتٍ، تتفاوت فيما بينها، يقول: "ولمَّا تأمَّلت شعره بعين المعدلة البعيدة عن الهوى، وعين المعرفة الَّتي ما ضلَّ صاحبها وما غوى، وجدته أقسامًا خمسة: خمس في الغاية الَّتي انفرد بها دون غيره، وخمس من جيِّد الشِّعر الَّذي يساويه فيه غيره، وخمس من متوسّط الشِّعر، وخمس دون ذلك، وخمس في الغاية المتقهقرة الَّتي لا يُعبأ بها، وعدمها خيرٌ من وجودها، ولو لم يقلها أبو الطَّيِّب لوقاه الله شرَّها"[2]. كما أنَّه أحصى شعر أبي تمَّام المتميِّز فنِّيًّا، والَّذي حقَّق من خلاله الانتشار في الشَّرق والغرب، يقول: "الأحسن النَّادر الَّذي لأبي تمَّام الَّذي ضرب له طبل المشرق والمغرب كلُّه موجودٌ في أربعة أحرفٍ من شعره: هي الباء، والدَّال، واللَّام، والميم، وإن كانت الحروف الباقية لم تخلُ من حسنٍ نادرٍ، إلَّا أنَّ هذه الأحرف الأربعة هي قاعدة شعره، وقد حوت من الملائح كلَّ عجيبةٍ"[3]. وللمنهج الإحصائيّ تطبيقاتٌ عديدةٌ لدى ابن الأثير، إذ يتحدَّد بنظم الكلام وبه مقدار تفوُّق المبدع على غيره من المبدعين؛ إذ بعد أن تساوى بيت بشَّار:

من راقب النَّاس لم يظفر بحاجته　　　وفاز بالطَّيِّبات الفاتك اللَّهج

وقول سَلْم الخاسر:

---

[1] السَّابق: ج3، 228.

2 السَّابق: ج3، 228.

3 الاستدراك: 57.

من راقب النَّاس مات غمًّا وفـــــاز باللَّذَّة الجسورُ

في النَّظم لم يجد ابن الأثير بدًّا من استخدام الإحصاء؛ بوصفه الوسيلة الوحيدة في هذه الحال لتحديد مقدار تفوُّق المبدع؛ يقول: "الحكم بين هذين البيتين، وبين أمثالها من المعاني المتَّفقة، إنَّما يقع في اللَّفظ خاصَّةً، وذلك يوجد في شيئين: أحدهما: يتعلَّق بنظم الكلام الَّذي هو سبك الألفاظ بعضها مع بعضٍ. والآخر: يتعلَّق بالإيجاز اَّلذي هو الاختصار. وإذا نُظر إلى هذين البيتين من جهة السَّبك وُجدا سواءً، فهما إذًا متساويان من هذه الجهة. وأمَّا الإيجاز، فإنَّه إذا نُظر إليهما من جهته وجد بيت سلم أوجز من بيت بشَّار، لأنَّه ثماني لفظاتٍ، وذلك عشرةٌ، فهو إذن أفضل منه"[1]. واستخدام المنهج الإحصائيّ لتحديد مقدار الجودة والرَّداءة، يمتدُّ عند ابن الأثير إلى القصيدة بتمامها، والدِّيوان بكامله لدى شاعرين، يقول: "وها هنا مفاضلةٌ غير هذه، وهي أن ننظر إلى قصيدتين لشاعرين، ونختار جيِّد هذه وجيِّد هذه، فمن كان جيِّده أكثر بالنِّسبة إلى رديئه حُكم له بالفضيلة، أو أن تنظر في ديوان هذا، وديوان هذا، ويجرى الأمر على ما تقدَّم في أيديهما، ومثال ذلك أن يكون ديوان أحدهما خمسة آلافٍ بيتٍ، منها أربعةُ آلافٍ جيِّدة، وديوان الأخر ستة آلافٍ، منها أربعة آلافٍ جيِّدة، فالفضيلة المحكوم بها في هذا المقام لصاحب الخمسة دون السِّتَّة"[2]. وقد أجرى ابن الأثير دراسةً تطبيقيَّةً للمفاضلة بين قصيدتين، فاختار اثنتين تشتركان في موضوعٍ واحدٍ؛ لأنَّ المنهج الإحصائيَّ لا يطبَّق، حسب ابن الأثير، إلَّا على قصيدتين تنتميان إلى نفس الموضوع، وقد اختار ابن الأثير قصيدة البحتريّ في وصف الذِّئب، وقصيدة الشَّريف الرَّضي في الموضوع نفسه، وانتهى بطريق الإحصاء إلى أنَّ الشَّريف الرَّضي أشعر من حيث عدد المعاني، لأنَّ معانيه أكثر، في حين أنَّ البحتريّ أشعر من حيث إنَّه وصف حاله مع

---

2 السابق: 58.

2 الاستدراك: 60.

الذِّئب، ومن ثمَّ فهما متكافئان، يقول: "البحتريّ لم يصف من الذِّئب شيئًا سوى عظم قدره، وطول ذنبه، وبريق أنيابه، وانطوائه لشدَّة جوعه،... والشَّريف الرَّضي قد أبلغ في وصفه حتَّى لم يغادر شيئًا إلَّا ذكره، ألا ترى أنَّه وصف جوعه وانفراده بالبلقع من الأرض، وهي الأرض الَّتي لا أنيس بها ولا عمارة، ووصف قلَّة نومه، فإذا جنَّ اللَّيل امتنع من النَّوم، ثمَّ إنَّه وصف إدراكه وحسّه وتيقُّظه، وقد جمع في أبياته هذه بين أشياء تفرَّقت في أبيات غيره من شاعرٍ بدويٍّ أو قرويٍّ، وزاد على ذلك. لكنَّه قصَّر في وصف حاله مع الذِّئب، فهو إذًا والبحتريّ متكافئان؛ لأنَّ الشَّريف أجاد في شيءٍ قصَّر فيه البحتريّ، والبحتريّ أجاد في شيءٍ قصَّر فيه الشَّريف"[1]. ويبدو أنَّ شاعريَّة المبدع عند ابن الأثير لا تتحدَّد بالنَّظر إلى تفوُّق نتاجه فحسب، بل أيضًا بمقدار حضور هذا النِّتاج لدى المتلقِّين، والَّذي يصل إلى حدِّ بلوغ العالميَّة؛ يقول عن أبي الطَّيِّب المتنبِّي: "وماذا يقال في رجلٍ خمسة أسداس العالم مجمعون على فضله وتقدُّمه؛ وذالك أنَّ جميع بلاد المشرق من أذربيجان إلى حدود الصِّين، لا يتمارون في أنَّه أشعر الشُّعراء قاطبةً، وهذه البلاد أكثر من نصف المعمور. وأمَّا باقي البلاد من الغرب والجنوب والشّمال، فإنَّ منهم مَن وافق المشارقة في تفضيله على الشُّعراء قاطبةً، ومنهم من يسوِّي بينه وبين المجيدين من الشُّعراء, ومنهم من يغضُّ منه ويقع فيه، وعلى هذا فإنَّ الأكثر له، وجزء يسير ليس له، وإذا شئت أن تعلم فضيلة شاعرٍ أو كاتبٍ فانظر إلى رأي النَّاس فيه"[2]. وربَّما يكون سرُّ تفوُّق نتاج المتنبِّي، وبلوغه هذه المنزلة من العالميَّة في الانتشار، أنَّه يتضمَّن حكمًا عميقةً، وقضايا إنسانيَّةً عامَّةً، تهمَّان كلَّ الأمم والشُّعوب؛ إذ يروي ابن الأثير أنَّ المتنبِّي قرأ على ملك الرُّوم قصيدته في ذمِّ الدُّنيا:

تفــانى الرِّجــالُ علـــى حبِّهـــا   ومـــا يحصـــلون علـــى طائـــل

---

1 السَّابق: 73.

2 السَّابق: 3، 4.

فقال ملك الرُّوم بعد أن سمع قصيدته: "وحقِّ ديني ما في الإنجيل مثل هذه الموعظة"[1]. ثمَّ يعلِّق ابن الأثير على ذلك بقوله: "وقد تأملَّت الأشعار بدويِّها وقرويِّها، فلم أنتفع بشعر شاعرٍ قديمٍ أو محدثٍ، كما انتفعت بشعر أبي الطَّيِّب– رحمه الله"[2]. كلّ ذلك يؤكِّد أنَّ شاعريَّة المبدع تتحدَّد بمقدار تأثيره في المتلقِّي.

1 السَّابق: 4.
2 السَّابق: 4.

خاتمة

النَّتائج الَّتي يمكن استخلاصها على مدار البحث: بعد هذا الرَّصد النِّسبيِّ لحضور المبدع، ولبعض القضايا المتَّصلة به، في الدَّرسين البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب، والأسلوبيِّ عند الغرب، يمكن القول: إنَّ حضور المبدع في الدَّرس البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب، قد شكَّل نظريَّةً متكاملةً، لا تقلُّ في بعض مضامينها عن أحدث ما توصَّل إليه الأسلوبيُّون المحدثون. ويمكن تحديد معالم هذه النَّظريَّة بما يلي: أوَّلًا: لقد نظر البلاغيُّون والنُّقاد العرب إلى المبدع بوصفه أحد عناصر منظومة الاتِّصال، الَّتي يشكِّل الإنتاج والمتلقِّي فيها العنصرين الآخرين من عناصر هذه المنظومة الثُّلاثيَّة، وقد أدركوا أنَّ فاعليَّة ومكانة كلِّ عنصرٍ من هذه العناصر لا تظهر إلَّا من خلال علاقته بالعنصرين الآخرين؛ ومن ثمَّ، فإنَّه يمكن بالنَّظر إلى العنصر الأوَّل (المبدع) تحديد معالم هذه النَّظريَّة بما يلي:

1- المبدع فنَّانٌ يستخدم الفنَّ وسيلةً للتَّعبير عن ذاته، وعن ذوات الآخرين؛ هذا التَّعبير هو غالبًا للتَّنفيس عن مكبوتٍ فكريٍّ أو عاطفيٍّ، فضلًا على كونه وسيلةً لتحقيق حاجاتٍ نفعيَّةٍ. وتتحدَّد قيمة هذا الفنِّ، وقدرته على التَّأثير في الآخر المتلقِّي، بمقدار صدقه في التَّعبير عن ذات النَّفس.

2- المبدع فنَّانٌ مبتكرٌ، ويكون الابتكار -غالبًا- استجابةً لحاجاتٍ اجتماعيَّةٍ وثقافيَّةٍ ونفعيَّةٍ متعدِّدةٍ، كما أنَّ استمرار هذا الابتكار يكون رهنًا باستمرار الحاجة إليه، ولعلَّ هذا ما يفسِّر لنا سبب زوال بعض الفنون، وابتكار فنونٍ جديدةٍ

3- يُعدُّ الابتكار سمةً مميِّزةً للمبدع عن غيره من المبدعين، على مستوى النَّوع الأدبيِّ، أو على مستوى الصِّياغة الفنِّيَّة، ولكنَّ هذا التَّميُّز لا يعني التَّفوُّق الفنِّيّ دائمًا.

4- دور المبدع لا يتوقَّف عند حدود إنشاء النَّوع، أو ابتكار الأسلوب، بل أيضًا في إحداث بعض التَّحوُّلات والإضافات فيهما، وهي تحوُّلاتٌ تتَّصل بوعي المبدع لحاجات التَّلقِّي، وحركة تطوُّر المجتمع والثَّقافة. وقد أخذت هذه التَّحوُّلات أشكالًا مختلفةً.

5- يُعدُّ الاقتدار الفنِّيّ سمةً مميِّزةً لبعض المبدعين على بعضهم الآخر، سواءٌ على مستوى النَّوع الأدبيّ، أو على مستوى الصِّياغة الأدبيَّة، إذ إنَّ المبدع المتمكِّن هو الَّذي يجيد مختلف ضروب الفنون والأساليب، ويقدر على ما لم يقدر عليه غيره، أو على ما ليس معتادًا بالنِّسبة إليه.

6- قدرات المبدع وحساسيَّته تجاه فنٍّ من الفنون تختلف من عصرٍ إلى آخر، وهذا يتطلَّب حدوث تغيُّرٍ في طريقة التَّعبير، وفي طريقة بناء العمل الفنِّيّ؛ ومن ثمَّ فقد أصبحت قدرات المبدع المحدث تقاس بمدى تمكُّنه من تحقيق الانسجام والوحدة في الأساليب والأغراض.

7- المبدع فنَّانٌ متفردٌ عن غيرهِ من المبدعين، وهذا التفرُّد هو دليلٌ على وعي المبدع بذاته وحاجاته، فضلًا على كونه استجابةً لحاجات التَّلقِّي.

8- يتحقَّق تفرُّد المبدع من خلال وسيلتين أسلوبيَّتين؛ الأولى: أسلوبيَّة الإغراب، إذ إنَّ الشَّيء الغريب يثير مخيّلة المتلقِّي وإعجابه، وعلى قَدْر ذلك تكون براعة المبدع وتفرده.

والثَّانية: أسلوبيَّة التَّوليد؛ بوصفها وسيلةً لإعادة إنتاج القديم في أسلوبٍ مبتكرٍ، يثير إعجاب المتلقِّي.

9- أشكال تفرُّد المبدع متعدِّدةٌ ومتنوِّعةٌ، بل ولا نهاية لها، وهي ممتدَّةٌ على امتداد الزَّمان والأجيال، ولكلِّ جيلٍ وسائله وأدواته الَّتي يحقِّق من خلالها تميُّزه وتفرُّده.

<u>ويمكن بالنَّظر إلى العنصر الثَّاني (الإنتاج) تحديد معالم هذه النَّظرية بما يلي:</u>

1- أدرك البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب شأنهم في ذلك شأن الأسلوبيِّين المحدثين –أنَّه لا يمكن تناول الميدع بالدَّرس بعيدًا عن إنتاجه، كذلك لا يمكن تناول الإنتاج بالدَّرس بعيدًا عن مبدعه، لأنَّ العلاقة بين المبدع وأسلوبه علاقةٌ جدليَّةٌ.

2- تجلَّى الوعي بجدليَّة العلاقة بين المبدع وأسلوبه، من خلال النَّظر إلى الأسلوب على أنَّه حرفةٌ أو صنعةٌ تقوم على الوعي والمقصديَّة، وإلى الفنَّان على أنَّه صانع أساليب، شأنه شأن الفنَّانين أمثاله في الصِّناعات الأخرى، من حيث إنَّ لكلِّ واحدٍ منهم طريقةً وأسلوبًا في نحت ما ينحته، أو تصوير ما يصوِّره، أو نسج ما ينسجه، أو صياغة ما يصوغه، فكما أنَّ كلَّ واحدٍ من هؤلاء يصنع شكلًا يختصُّ به ويحمل طابعه؛ كذلك شان المبدع فيما يقصد من فنون القول.

3- ربط البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب -شأنهم في ذلك شأن الأسلوبيِّين المحدثين- بين الأسلوب ومنشئه من خلال ثلاثة مناحٍ أو اتجاهاتٍ هي: الأسلوب انتقاءٌ واختيارٌ يدلُّ على صاحبه، الأسلوب بصمةُ صاحبه، الأسلوب انعكاسٌ لصاحبه.

4- تفاوت حضور هذه الاتِّجاهات في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب؛ إذ يكاد حضور الاتِّجاه الأوَّل في هذا التُّراث يشكِّل ظاهرةً مطَّردةً ومنتظمةً، سواءٌ على مستوى أصالة المصطلح، أو على مستوى الوعي بالظَّاهرة الَّذي يكاد يقترب إلى حدٍّ كبيرٍ، من فهم الأسلوبيِّين المحدثين لها، من حيث إنَّ الاختيار يقوم على الوعي والمقصديَّة، ويحتاج إلى الرَّويَّة والفكر في انتقاء الألفاظ المناسبة من المحور العموديِّ، وحسن توزيعها على المحور الأفقيِّ. ومن حيث إنَّ الاختيار- يختلف باختلاف الموقف أو الحالة الَّتي يعيشها الميدع، ويتجاوز الكلمات إلى الصُّور والأوزان، بل إلى فنٍّ دون آخر، يجده المبدع أكثر تعبيرًا عن ذاته.

5- صحيحٌ أنَّ الاتِّجاه الثَّاني (الأسلوب بصمة المبدع أو نقشه) كان حضوره أقلَّ من الأوَّل في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب، إلَّا أنَّه حضورٌ يظلُّ موصوفًا بالقوَّة، سواءٌ على صعيد الأصالة في المصطلح، أو على صعيد الوعي بالظَّاهرة، فإذا كان الأسلوبيُّون المحدثون استخدموا مصطلح "لا بصمة"، فإنَّ البلاغيِّين والنُّقَّاد العرب استخدموا مصطلح "نقش". وإذا كان الأسلوبيُّون المحدثون قد رأوا أنَّ الأساليب لا يمكن أن تتشابه، فإنَّ البلاغيِّين والنُّقَّاد العرب كانوا على وعيٍ تامٍّ بهذه الظَّاهرة، وهو وعيٌ اتَّسم بالدِّقَّة في الفهم والشُّمول في الرُّؤية، إذ وجدوا أنَّ الشَّبه بين الأساليب، إذا كان ممكنًا في الأعمال الصِّناعيَّة، فإنَّه مستحيلٌ في أساليب الكلام، لأنَّهم وجدوا أنَّ حدوث

أيّ تبديلٍ في الكلمات – حتَّى وإن كان بكلماتٍ مشابهةٍ في المعنى، سيؤدِّي إلى تغيُّر النَّاتج الدّلاليّ. وقد أشار البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب إلى أنَّ قيمة الأسلوب وتأثيره يظهران أنَّ بمقدار ما يحمل من خصائص صاحبة الفكريَّة والشُّعوريَّة، وبمقدار فرادة الأسلوب المعبِّر عن هذه الخصائص.

6- يبقى حضور الاتِّجاه الثَّالث "الأسلوب انعكاسٌ لصاحبه" هو الأقلُّ حضورًا في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب، لكن هذا الحضور كان كافيًا لدلالة على وعي النُّقَّاد والبلاغيِّين العرب بهذه الظَّاهرة، صحيحٌ أنَّهم لم يستخدموا مصطلح "انعكاس"، لكنَّهم كانوا على وعيٍ به، إذ استخدموا مصطلحاتٍ شبيهةٍ به؛ نحو "أعرب عن صاحبه" أو "أنبأ عن محلِّ صاحبه ومكانه"... إلخ. وقد تجلَّى وعيهم بالظَّاهرة من خلال المتلقِّي؛ إذ إنَّهم وجدوا أنَّ المبدع عندما يعيش التَّجربة الَّتي يعبِّر عنها حقيقةً، يكون إبداعه أكثر صدقًا في التَّعبير عن ذاته، ومن ثمَّ أكثر تأثيرًا في المتلقِّي. أو من خلال القيمة الفنِّيَّة للأسلوب؛ إذ وجدوا بأنَّ التَّوافق بين الدَّاخل النَّفسيّ والخارج الصِّياغيّ، يؤدِّي إلى تحقيق الشِّعريَّة في أرقى صورها. أو من خلال بناء الأسلوب على نحوٍ معيَّنٍ؛ إذ إنَّ لطبع المبدع وتركيبه الخلقيّ -كما يقولون- دورًا في بناء الأسلوب على نحوٍ معيَّنٍ، من حيث الرِّقَّة والصَّلابة، والسُّهولة والصُّعوبة. وقد ذهبوا إلى أنَّ اختيار المبدع لنوعٍ معيَّنٍ من الألفاظ يدلُّ عليه، ويشير إلى شخصيَّته، حيث تكون هذه الألفاظ انعكاسًا للذَّات المبدعة بكلِّ جوانبها الخَلقيَّة والخُلقيَّة.

ويمكن بالنظر إلى العنصر الثَّالث (المتلقِّي) تحديد معالم هذه النَّظريَّة بما يلي:

1- أدرك النُّقَّاد والبلاغيُّون العرب الدَّور الفاعل للمتلقِّي في العمليَّة الإبداعيَّة، إذ إنَّ المبدع يحاول تلوين: أسلوبه بحسب طبيعة مَن يوجّه إليهم هذا الأسلوب، وقد أخذت العلاقة بين المبدع والمتلقِّي في التُّراث البلاغيّ والنَّقديّ العربيّ عدَّة أشكالٍ، يهمُّنا منها شكلان، الشَّكل الأوَّل سلطويٌّ يتَّجه من الأوَّل "المبدع" إلى الثَّاني "المتلقِّي"؛ إذ إنَّ المبدع كان يسحر المتلقِّي بقوله. والثَّاني: نفعيٌّ يتَّجه من الثَّاني "المتلقِّي" إلى الأوَّل "المبدع" خضع فيه بعض المبدعين لرغبات المتلقِّي في الإنتاج، تحقيقًا لحاجات نفعيَّةٍ، في حين رفض بعضهم الآخر الخضوع لتلك الرَّغبات، وانعزلوا عن النَّاس. الأوَّل تمَّ تناوله تحت مسمَّى "أسلوبيَّة التَّأثير"، والثَّاني تحت مسمَّى "أسلوبيَّة التَّأثُّر".

2- تعتمد أسلوبيَّة التَّأثُّر على سحر الإنتاج، وإتقانه وبراعته، فضلًا على صدق الإحساس؛ والَّذي يجعل المتلقِّي في حالة من التَّجاذب الوجدانيّ مع المبدع، تندمج فيها ذاته مع الذَّات المبدعة، حتَّى يفرغ من النَّصِّ الَّذي يقرؤه أو يسمعه. وفي حين يرى بعض النُّقَّاد والبلاغيّين, أنَّ تحقُّق الوظيفة التَّطهيرية للكلام, رهنٌ بموافقته للاستعداد النَّفسيّ لدى المتلقِّي، يجد آخرون أنَّ التَّفوُّق الفنِّيّ للكلام كفيلٌ بأنَّ يحقِّق الوظيفة التَّأثيريَّة والتَّطهيريَّة في آنٍ واحدٍ.

3- تحقُّق من الوظيفة التَّأثيريَّة والتَّطهيريَّة للكلام, رهنٌ بتمتُّع المتلقِّي بقدراتٍ فنِّيَّةٍ وثقافيَّةٍ, توازي قدرات المبدع.

4- تعتمد أسلوبيَّة التَّأثُّر على أن يكون المبدع بوقًا للمتلقِّي، ينقاد إلى أهوائه ورغباته في إنتاج فنٍّ مبتذلٍ؛ تحقيقًا لحاجاتٍ نفعيَّةٍ.

5- انسياق بعض المبدعين وراء رغبات المتلقِّي، أدَّى إلى تراجع مكانة بعض الفنون.

6- فضَّل بعض المبدعين ترك الحياة السِّياسيَّة والاجتماعيَّة، والانعزال عن النَّاس؛ حفاظًا على ذواتهم وفنِّهم، وحرصًا منهم على رسالة الفنِّ من أن تشوبها شائبةٌ.

ثانيًا: استطاع البلاغيُّون والنُّقاد العرب أن يحدِّدوا -على نحوٍ دقيقٍ- المكوِّنات والعوامل الَّتي تجعل من إنسانٍ ما مبدعًا متميِّزًا، وذلك في إطار نظريَّةٍ متكاملةٍ لا تختلف كثيرًا في معظم مضامينها عمَّا توصَّل إليه الأسلوبيُّون المحدثون، ويمكن تحديد معالم هذه النَّظريَّة بما يلي:

1- لا يختلف البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب مع الأسلوبيّين المحدثين حول أنَّ المبدع هو نتاج موهبةٍ وصنعةٍ، وأنَّ الموهبة هي غريزةٌ فطريَّةٌ يهبها الله لمَن يشاء، في حين أنَّ الصَّنعة هي مجموعة من الخبرات والتَّقنيَّات يكتسبها المبدع بالتَّعلُّم والتَّدرُّب والاجتهاد.

2- نادرًا ما تعرَّض هذا الفهم للإنكار، اللهم إلَّا في بعض مراحل الدَّرس البلاغيِّ والنَّقدِ العربيِّ، الَّتي ركَّز فيها بعض البلاغيِّين والنَّقَّاد العرب على الصَّنعة في الإنتاج الأدبيِّ؛ نتيجةً لفساد الطَّبع والأمر نفسه حدث في بعض مراحل الدَّرس الأسلوبيِّ، لا سيَّما تلك الَّتي رسمت المبدع رجلًا حرفيًّا.

3- فطن النُّقَّاد والبلاغيُّون العرب إلى أنَّ الموهبة ليست واحدةً عند كلِّ البشر، بل هي متفاوتةٌ بين إنسانٍ وآخر قوَّةً وضعفًا، وقلَّةً وكثرةً.

4- مفهوم الصَّنعة في الدَّرسين البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب، والأسلوبيِّ عند الغربيِّين يكاد يكون متقاربًا، إذ إنَّ كلا الدَّرسين يؤكِّد على أهميَّة الدّربة، عن طريق حفظ ورواية نتاج الآخرين، في إثراء المعجم اللُّغويِّ للمبدع، ثمَّ يكون نسيان المحفوظ، عن طريق

هضمه وإعادة إنتاجه؛ سببًا لتحقيق النُّضج الفنِّيّ واللُّغويّ والأصالة والتَّفرُّد للذَّات المبدعة.

5- أكَّد كلا الدَّرسين على أهميَّة الثَّقافة الفنِّيَّة الخاصَّة بكلِّ فنٍّ والثَّقافة العامَّة، في تكوين وبناء المبدع.

6- المبدع الحقيقيُّ في كلا الدَّرسين ليس ذاك الَّذي امتلك طبعًا وصنعةً فقط، بل ذاك المجتهد الَّذي يستطيع بجدِّه وعمله الدّؤوب أن يصل إلى ما لم يصل إليه غيره، سواءٌ بتقديم المألوف بطريقةٍ مدهشةٍ ومؤثِّرةٍ، أو بابتكار الأشكال والتَّوليد منها والتَّحويل فيها. وبعبارةٍ أخرى المبدع هو هذا الموهوب، المتقن عمله، المتفرِّد المتميِّز عمَّن سواه.

7- يفرِّق الدَّرس البلاغيُّ والنَّقديُّ عند العرب والأسلوبيُّ عند الغربيِّين بين مَلَكتي الفصاحة والبلاغة؛ بوصفهما ملكتين تمكِّنان المبدع من إنتاج خطابٍ يوصف بالأدبيَّة، إذ بمقدار ما توصف الفصاحة بأنَّها ملكةٌ، تساعد المبدع على إنتاج خطابٍ، يُوصَف بأنَّه موافقٌ لقواعد اللُّغة الفصيحة، توصيف البلاغة بأنَّها ملكةٌ تساعد المبدع على إنتاج خطابٍ يُوصَف بأنَّه إعادة إنتاجٍ للخطاب السَّابق، على نحوٍ غير مألوفٍ.

8- كلا الدَّرسين يؤكِّد أهميَّة الدّربة بالأساليب الفنِّيَّة الرَّاقية؛ وسيلةً لاكتساب هاتين الملكتين، هذا فضلًا على أهميَّة المعرفة العامَّة بالقواعد والأساليب الفنِّيَّة؛ وسيلةً لذلك أيضًا.

9- مرجع كلِّ من الفصاحة والبلاغة, في الدَّرسين البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب والأسلوبيّ عند الغربيِّين, هو الاختيار الخاصُّ للمبدع؛ وهو اختيارٌ تحكمه جملةٌ من المحاذير في الدَّرس البلاغيّ والنَّقديّ عند العرب، منها ما يتَّصل بعلم متن اللُّغة، وعلم

الصُّرف، وعلم النَّحو، ومنها ما يتَّصل بالاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد، من خلال علمي المعاني والبيان. أمَّا في الدَّرس الأسلوبيّ، فإنَّ اختيارات المبدع لا تحكمها أيَّة محاذير معياريَّةٍ من شأنها أن تؤثِّر سلبًا على القدرة الإبداعيَّة للمبدع.

10 – فطن بعض النُّقَّاد والبلاغيّين العرب, إلى أهميَّة الذَّوق في إنتاج البلاغة وفي إدراكها، وهم بذلك يعطون للمبدع مزيدًا من الحريَّة في الانتقاء والاختيار، وإن خالف القواعد، ممَّا يعني مزيدًا من الإبداع المتجدِّد لدى المبدع؛ إذ إنَّ التَّصرُّف في البلاغة والفصاحة يتفاوت من مبدعٍ إلى آخر بحسب همَّة كلِّ مبدعٍ، ومقدار قوَّة ذائقته الفنّيَّة.

11 – أكَّد كلا الدَّرسين على أهميَّة الإلقاء في تحديد النَّاتج الدّلاليّ المقصود من قبل المبدع، كما أكَّدا على دور الإلقاء في جذب المتلقِّي والتَّأثير فيه، وهو تأثيرٌ مارسه الخطُّ مع التَّحوُّل من الثَّقافة الشّفاهيَّة إلى الثَّقافة الكتابيَّة.

12– فطن بعض البلاغيِّين والنُّقَّاد العرب إلى أنَّ بلاغة المتكلِّم لا تتحدَّد وفقًا لبلاغة الكلام فيها فقط، بل تدخل فيها اعتباراتٌ أخرى، تتَّصل أحيانًا بشكل المبدع أو بأدائه، وتأثير ذلك على المتلقِّي.

13 – تنبَّه بعض النُّقَّاد والبلاغيِّين العرب إلى أنَّ دور المبدع لا يتوقَّف عند حدود إنتاج الفصاحة، بل يتجاوز ذلك إلى إعادة إنتاج البلاغة نفسها، بشرط أن يكون الإنتاج الجديد أحسن من الإنتاج القديم، وهو ما أكَّده الدَّرس الأسلوبيُّ.

14– بلاغة الكلام في الدَّرس البلاغيِّ والنَّقديّ عند العرب, تتحدَّد بمدى موافقته لمقتضى الحال، وهو مقتضًى يتَّجه إلى المتلقِّي وأحواله أكثر من توجُّهه إلى المبدع.

15- كلا الدَّرسين يرى في مطابقة مقتضى الحال تحقيقًا لغاياتٍ إقناعيَّةٍ أو إمتاعيَّةٍ، وذلك حسب طبيعة الفنِّ المستخدم وسيلةً للتَّعبير؛ إذ إنَّ الخطابة مثلًا تعتمد الجهارة في الصَّوت؛ لأنَّ الهدف النّهائيّ بفنِّ الخطابة هو الإقناع، في حين أنَّ الشعر يعتمد على حلاوةِ النَّغمة؛ لأنَّ الهدف النّهائيّ لفنِّ الشعر هو الإمتاع.

<u>ثالثًا:</u> قدَّم البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب نظريَّةً متكاملةً فيما يتَّصل بمراحل إنتاج النَّصِّ الأدبيِّ، وهي تتَّفق في كثيرٍ من مضامينها مع النَّظريَّة الأسلوبيَّة، ويمكن تحديد معالم هذه النَّظرية بما يلي:

1- مراحل تخلُّق النَّصِّ في الّدرس البلاغيِّ والنَّقديّ عند العرب، والأسلوبيّ عند الغربيِّين تكاد تكون واحدةً، وهي "إيجاد الفكرة فتنظيمها ثمَّ تزيينها". والفارق بين الدَّرسين: أنَّ الدَّرس البلاغيَّ والنَّقديَّ عند العرب تعامل مع هذه المراحل بمعياريَّةٍ تكاد تكون مطلقةً، في حين أنَّ الدَّرس الأسلوبيَّ تجاوز على نحوٍ حاسمٍ نتائج النَّظريَّة المعياريَّة البلاغيَّة، كما أنَّ اختيارات المبدع في هذا الدَّرس لم تعد تتحدَّد وفقًا للتَّرتيب الموجود في البلاغة المعياريَّة؛ إذ أصبح من الممكن للمبدع مثلًا أن يختار وزنًا شعريًّا ما قبل معرفته بالكلمات الَّتي توافق ذلك الإيقاع.

2- في حين أنَّ هذا التَّرتيب بقي مستمرًّا في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديّ عند العرب، وبقيت التَّحوُّلات محصورةً في بناء النَّوع الأدبيِّ، أو في أسلوبيَّته، وهي تطوُّراتٌ فرضتها تطوُّرات العصر، وحاجات التَّلقِّي.

3- إنتاج النَّصِّ سواءٌ في التُّراث البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب، أو في الدَّرس الأسلوبيِّ عند الغربيِّين، يتطلَّب من الحوافز والمثيرات والمنبِّهات، الَّتي تجعل الأفكار تتدفَّق على المبدع، وهذه الحوافز أو المثيرات تختلف من مبدعٍ إلى آخر، كلٌّ بحسب تكوينه النَّفسيِّ والشُّعوريِّ، لكن يبقى الانفعال من أهمِّ هذه الحوافز.

4- أكَّد البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب - شأنهم في ذلك شأن الأسلوبيِّين المحدثين- على ضرورة تحقيق الانسجام في النَّصِّ، سواءٌ في أفكاره أو في عناصره وأساليبه. ابتداءً من الكلمات وعلاقتها ببعضها، وانتهاءً بمجموع النَّصِّ.

5- فطن البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب إلى أنَّ تحقُّق الانسجام والتَّناغم بين عناصر النَّصِّ المبدع، يجعل المتلقِّي قادرًا على توقُّع كلمات النَّصِّ قبل أن ينطق بها المبدع، لا سيَّما إذا كان يتمتَّع بذائقةٍ فنِّيَّةٍ متميِّزةٍ.

6- يقوم المبدع في كلا الدَّرسين البلاغيِّ والنَّقديِّ عند العرب، والأسلوبيِّ عند الغربيِّين، بعمليَّة تنقيح قبل أن يخرج النَّصُّ إلى المتلقِّي، وهي عمليَّةٌ تتمُّ في الذِّهن، أو على الورق. لكن في حين أنَّ النَّظريَّة الأسلوبيَّة لم تعد تنظر إلى هذه العمليَّة على أنَّها تجسيدٌ للمعنى المتصوَّر بصورةٍ أكثر دقَّةً فقط، بل أصبح يُنظر إليها أيضًا على أنَّها تغيُّرٌ مستمرٌّ وتحويرٌ في المعنى نفسه, نجد البلاغيِّين والنُّقَّاد العرب يكتفون بالجانب الأوَّل المتَّصل بتنقيح المعنى المتصوَّر على نحوٍ أكثر دقَّةً.

7- في كلا الدَّرسين بعد أن ينتهي المبدع من إنتاج النَّصِّ، يقوم بإلقائه أمام الجمهور، وهذا يتطلَّب منه أن يكون ملمًّا بأساليب الإلقاء وأنواع الإشارات، حتَّى يستطيع أن

يلفت انتباه المتلقِّي، ويؤثِّر فيه, لكن مع التَّحوُّل من الثَّقافة الشّفاهيَّة إلى الثَّقافة الكتابيَّة، تراجع دور الإلقاء، وحلَّت الكتابة مكانه، ونالت مزاياه.

رابعًا: بعد أن ينتهي المبدع من إنجاز النَّصِ، يصبح هذا النَّصُ ملكًا للمتلقِّي؛ إذ إنَّ كلَّ عملٍ أدبيٍّ محدودٌ بقطبين: قطب المؤلِّف، وقطب المتلقِّي، وهو امتدادٌ لنشاطهما المشترك بصورةٍ من الصُّور. وقد استطاع البلاغيُّون والنُّقَّاد العرب رصد حضور المبدع في وعي المتلقِّي النَّاقد من خلال ظاهرتين أسلوبيَّتين؛ الأولى: هي أسلوبيَّة المقام، و(مقتضى الحال)؛ بوصفها تتَّصل بحال المبدع قدر اتِّصالها بحال المتلقِّي. والثَّانية: هي أسلوبيَّة الإحصاء, بوصفها منهجًا علميًّا يحاول ربط بعض الظَّواهر الموجودة في النَّصِ بالمبدع. وقد توصَّل النُّقَّاد والبلاغيُّون العرب من خلال رصدهم لحضور المبدع في وعي المتلقِّي (النَّاقد) إلى النَّتائج التَّالية: فيما يتَّصل بالظَّاهرة الأولى (مقتضى الحال) أو المقام وصلتها بالمبدع:

1- تتغيَّر أحوال المبدع بتغيُّر الزَّمان والمكان، وهو تغيُّرٌ ينعكس على النَّاتج الدّلاليّ، ومن ثمَّ فإنَّ عثور المتلقِّي (النَّاقد) على هذا النَّاتج, لن يكون إلَّا بمراعاة هذه الأحوال.

2- خروج المبدع أحيانًا عن العرف الأدبيِّ، قد يكون سببه حالةً نفسيَّةً ما، جعلت ذاته تضطرب، فانعكس الاضطراب على الصِّياغة، ومن ثمَّ على النَّاتج الدّلاليّ.

3- الضَّرورة الشِّعريَّة هي أداةٌ فنِّيَّةٌ، يلجأ إليها المبدع؛ لأنَّها تناسب التَّعبير عن مقتضى حاله.

4- قد يتساوى اختياران لدى المبدع، فيختار منهما الأليق بمقتضى حاله.

5- فهم المتلقِّي للنَّصِّ يتحدَّد بمقدار نفوذه إلى دخيلة الذَّات المبدعة، ووعيه بأحوالها لحظة إنتاج النَّصِّ؛ وهذا الأمر يمكن ملاحظته في افتتاح القصائد، بوصفها خطابًا للذَّات المبدعة، لا للمخاطَب.

6- المتلقِّي حينما يدرك أحوال المبدع، يستطيع أن يدرك ما يعانيه المبدع من عقدٍ أو كبتٍ، وذلك ما يفسِّره تناقص النَّاتج الدّلاليّ النَّاجم عن الصِّياغة مع حال المبدع.

7- ثمَّة مفارقةٌ كبيرةٌ بين النَّاتج الدّلاليّ النَّاجم عن ربط الصِّياغة بمقتضى حال المبدع، وبين النَّاتج الدّلاليّ النَّاجم عن الصِّياغة وحدها.

8- قد يلجأ المبدع إلى فحوى الحال، في تقديم رسالةٍ مختصرةٍ إلى المتلقِّي، معتمدًا على أفق التَّوقُّعات عنده في ملء الفراغات الموجودة في الصِّياغة.

9- تحوُّلات الصِّياغة في النَّصِّ ترتبط بأحوال المبدع المختلفة.

أمَّا فيما يتَّصل بالظَّاهرة الثَّانية (أسلوبية الإحصاء)، فقد استطاع النُّقاد والبلاغيُّون العرب ربط الصِّاغة بمبدعها في مختلف مستوياتها الصَّوتية. والمعجميَّة والنَّحويَّة والدّلاليَّة وفي النهاية يمكن القول: إنَّ نظريَّة المبدع في البلاغة والنَّقد عند العرب، هي نظريَّةٌ تتَّسم بالشّمول والعمق والموضوعيَّة، وقد شغلت مكانةً متميِّزةً بالنِّسبة إلى الدَّرس الأسلوبيّ الحديث على المستوى النَّظريّ والتَّطبيقيّ. ويمكن بالاستفادة من الدَّرس الأسلوبيّ، تطوير الأدوات الَّتي استخدمها النُّقَّاد والبلاغيُّون العرب؛ لتكوين نظريَّةٍ نقديَّةٍ حديثةٍ، أكثر عمقًا وشموليَّةً.

وأسأل الله عزَّ وجلَّ أن يقبل منِّي هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، وأن ينفع به جميع المسلمين. وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين.

ثبت المصادر والمراجع:

أوَّلًا: ثبت المصادر:

1- الإبانة عن سرقات المتنبي: تأليف أبي سعد محمد بن أحمد العميدي، تقديم وتحقيق وشرح: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، مصر ط2، بلا تاريخ.

2- إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس: لذي الوزارتين أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، حققه وقدم له: د. محمد رضوان الداية، عالم الكتب، ط٢، 1985.

3 - الأدب الصغير: لابن المقفع، ضمن (رسائل البلغاء) عني بجمعها: محمد كرد علي، مطبعة دار الكتب العربية الكبرى، مصطفى البابي الحلبي، 1913.

4 - الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان (المسماة المآخذ الكندية من المعاني الطائية): تأليف ضياء الدين بن الأثير، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، مكتبة الأنجلو المصرية, 1957.

5- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة المناغي، القاهرة، ط1، 1991.

6 - الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة: محمد بن علي بن محمد الجرجاني، دار نهضة مصر، القاهرة.

7- إعجاز القرآن: للباقلاني (أبي بكر محمد بن الطيب)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، بلا تاريخ.
8- الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني, تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، طبعة2، بلا تاريخ.
9- الأقصى القريب في علم البيان: تأليف الإمام (زين الدين أبي عبد الله محمد بن محمد التنوخي)، مطبعة السعادة، مصر، ط1، ١٣٢٧.
10- الإكسير في علم التفسير: سليمان بن عبد القوي الصرصري البغدادي، تحقيق: د. عبد القادر حسين، المطبعة النموذجية، بلا تاريخ.
11- الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي (علي بن محمد بن العباسي), تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين, لجنة دار الفكر، بيروت، ط2, بلا تاريخ, التأليف والترجمة والنشر، القاهرة, 1939.
12- الإيضاح في علوم البلاغة: القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، تحقيق: د. علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991.
13- أنوار الربيع في أنواع البديع: علي بن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة العاني، النجف، 1998.
14 - البديع: لعبد الله بن المعتز، نشره: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الحكمة، دمشق، بلا تاريخ.
15 - البديع في البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ بن علي بن منقذ، حققه وقدم له: عبد أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت, لبنان، ط2، 1987.

16 – بديع القرآن: لابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، بلا تاريخ.

١٧ – البرهان في علوم القرآن: بدر الدين محمد بن عبيد الله الزركشي، تحقيق: د. يوسف عبد الرحمن المرعشلي، الشيخ جمال الدين الذهبي، الشيخ إبراهيم عبد الله الكردي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، ١٩٩٠.

١٨ – البرهان في وجوه البيان: لأبي الحسين إسحق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، مكتبة الشباب, بلا تاريخ.

19 – البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن: كمال الدين عبد الواحد بن عبد الكريم الزملكاني، تحقيق خديجة الحديثي، أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد، ط1.

20 – البصائر والذخائر: لأبي حيان التوحيدي، تحقيق د. وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط1، 1984 .

21 – البلاغة: لأبي العباس المبرد (محمد بن يزيد)، حققها وقدم لها وصنع فهارسها د. رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، ط٢، 1985.

22 – بيان إعجاز القرآن: لأبي سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي، حققها محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف, مصر، بلا تاريخ.

23 – البيان والتبيين: الجاحظ (عمرو بن بحر), تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، بلا تاريخ.

24 – تأويل مشكل القرآن: ابن قتيبة الدينوري (عبد الله بن مسلم), تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1954.

25 – تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى الزبيدي، دار الفكر، بيروت، 1966.

26 – تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: لابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث، بلا تاريخ.

27 – التعريفات: علي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1405 هـ.

٢٨ – التلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين القزويني، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1906.

29 – التنبيه على حدوث التصحيف: حمزة الأصبهاني، تحقيق: محمد آل ياسين، بغداد، ١٩٩٧.

٣٠ – الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: ضياء الدين بن الأثير الجزري، قام بتحقيقه والتعليق عليه: د. مصطفى جواد، د. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1956.

٣١ – جامع المرقصات والمطربات: لرئيس الأدباء وعميد الفضلاء: نور الدين علي بن الوزير أبي عمران ، دار حمدو ومحيو، بلا تاريخ.

٣٢ – جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط1، بلا تاريخ.

٣٣ – جمهرة رسائل العرب في عصور العرب الزاهرة: جمع أحمد زكي صفوت، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٧.

34 – جوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة): فتح الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، تحقيق: محمد زغلول سلام، الناشر: منشأة المعارف بالإسكندرية، بلا تاريخ.

٣5 – حاشية الدسوقي على شرح العلامة التفتازاني لتلخيص المفتاح (ضمن شروح التلخيص): الدسوقي، دار السرور، بيروت ، بلا تاريخ.

36– حلية المحاضرة: للحاتمي، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، تحقيق: د. جعفر الطياني، بإشراف أ. د. عبد العزيز الأهواني، يناير، 1969.

37– الحيوان: الجاحظ (عمرو بن بحر), تحقيق: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، ط2، القاهرة، 1965.

38 – خزانة الأدب وغاية الأرب: لتقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي الأزراري، تحقيق: عصام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧.

٣٩ – الخصائص: لأبي الفتح عثمان بن جني، حققه: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، بلا تاريخ.

40– دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1999.

41 – ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط3، 1956.

٤2 – ديوان ذي الرمة: شرح الباهلي برواية ثعلب، ت: د. عبد القدوس أبو صالح، دمشق، 1972.

43 – ديوان مجنون ليلى: جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر, 1979.

44 – ذيل الأخبار من رواية الصولي، ضمن كتاب (أخبار البحتري): تأليف أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، حققها وعلق عليها د. صالح الأشتر، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، ط1، 1958.

45 – الرد على من يقول القرآن مخلوق: أحمد بن سليمان النجاد، تحقيق: رضا الله محمد إدريس، مكتبة الضمية الإسلامية، الكويت، 1400.

46– رسائل الانتقاد: لابن شرف القيرواني (أبي عبد الله محمد)، ضمن رسائل البلغاء، عني بجمعها محمد كرد علي، دار الكتب العربية الكبرى، مصطفى البابي الحلبي، 1913.

47– رسالة الاشتقاق لابن السراج: تحقيق مصطفى الحدري، ط1، دمشق، 1973.

48 – رسالة الأمالي: ليموت بن مزرع العبدي، ضمن كتاب (نوادر الرسائل): تحقيق إبراهيم صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986.

49 – رسالة الجاحظ في البلاغة والإيجاز، ضمن رسائل الجاحظ: تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

50 – رسالة الجاحظ في تفضيل النطق على الصمت للجاحظ (ضمن رسائل الجاحظ)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

51– رسالة الجاحظ في المعلمين: الجاحظ (ضمن رسائل الجاحظ) تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

52 – رسالة حجج النبوة للجاحظ (ضمن رسائل الجاحظ)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

53– الرسالة الشافية في وجوه الإعجاز والقول في الصرفة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ضمن كتاب دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1992.

54– رسالة الصولي إلى مزاحم بن فاتك في تأليف أخبار أبي تمام وشعره: تأليف أبي محمد بن يحي الصولي (ضمن كتاب أخبار أبي تمام) , حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، قدم له: د. أحمد أمين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، بلا تاريخ.

55– رسالة العذراء في موازين البلاغة وأدوات الكتابة، لأبي اليسر إبراهيم بن محمد بن المدبر، ضمن (رسائل البلغاء)، عني بجمعها: محمد كرد علي، دار الكتب العربية الكبرى، مصطفى البابي الحلبي، 1913.

56– رسالة الفرق بين المترسل والشاعر: لأبي إسحاق إبراهيم بن هلال الصابئ، تقديم وتحقيق: محمد بن عبد الرحمن الدهلق، بلا تاريخ.

57 – رسالة المعاد والمعاش: الجاحظ (ضمن رسائل الجاحظ)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

58 – رسالة الملائكة: لأبي العلاء المعري، دراسة وإعداد: محمد عبد الحكيم راضي، محمد عبد الرزاق عرفات، دار الحديث، القاهرة، ط1، ١٩٨٩.

59 – زهر الآداب وثمر الألباب: لأبي إسحق المصري القيرواني، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم: د. زكي مبارك، المطبعة الرحمانية، مصر، ط1، ١٩٢٩. 60 – سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي (أبي محمد عبد الله بن محمد بن سيد بن سنان الخفاجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

61 – شرح ديوان الحماسة: لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط1، 1951.

62 – شرح رسالة الرماني في إعجاز القرآن: العالم مجهول كأنه الإمام عبد القاهر الجرجاني، كشف عنه وعلق عليه: د. زكريا سعيد علي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997.

63– شرح ديوان المتنبي: أبي الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري، وضع فهارسه: فريدرخ ديتر، طبع في مدينة برلين، 1891.

64 – شرح ديوان المتنبي لأبي العلاء المعري: تحقيق ودراسة: د. عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط٢، 1992.

65 – شروح سقط الزند، لجنة إحياء آثار أبي العلاء، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1965.

66- الشعر والشعراء: لابن قتيبة (أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري)، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر, دار المعارف، القاهرة، ط2، 1958.

67 - الصاحبي: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، عيسى بابي الحلبي، بلا تاريخ.

68- صبح الأعشى في صناعة الإنشا: أحمد بن علي القلقشندي، تحقيق: د. يوسف على طويل، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987.

69 - الصبح المنبي عن حيثية المتنبي: للشيخ يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السقا، محمد شتا، عبده زيادة عبده، دار المعارف، ط1، بلا تاريخ.

70- الضرائر وما يسوع للشاعر دون الناثر، تأليف محمود شكري الآلوسي، دار صعب، بيروت، بلا تاريخ.

71- طبقات الشعراء: لعبد الله بن المعتز، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، ط3، بلا تاريخ.

72- طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي: شرحه محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة والنشر، بلا تاريخ.

٧٣ - عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح : بهاء الدين السبكي، ضمن شروح التلخيص، دار السرور، بيروت، لبنان ، بلا تاريخ.

74- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: لابن رشيق (أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني) تحقيق: د. محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ط1، 1994.

75- عيار الشعر: لمحمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق: د. محمد زغلول سلام، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، ط3، بلا تاريخ.

76- الغيث المسجم في شرح لامية العجم "للطغرائي": تأليف الشيخ صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، طبعة جديدة مصححة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، 1994.

٧٧- الفروق في اللغة: أبو هلال العسكري، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت ، ط2، ١٩٨٠.

٧٨- فروق اللغات في التمييز بين مفاد الكلمات: نور الدين بن نعمة الله الحسيني الموسوي الجزائري، حققه وشرحه د. محمد رضوان الداية، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية، دمشق، ١٩٨٧.

٧٩- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: ابن رشيق القيرواني، تحقيق : الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع ، 1972.

٨٠- القاموس المحيط: الفيروز آبادي (محمد بن يعقوب بن محمد)، الدار المصرية للكتاب، مصر،1352.

٨١- قانون البلاغة في نقد النثر والشعر: تأليف الأديب أبي طاهر محمد بن حيدر، تحقيق: د. محسن عياض عجيل، مؤسسة الرسالة، ط1، 1981.

٨٢- قواعد الشعر: لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، حققه: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٠.

83- قرى الضيف: تأليف عبد الله بن محمد بن سفيان بن قيس، تحقيق: عبد الله بن حمد المنصور، أضواء السلف، الرياضة، ط1، 1997.

84 - كتاب الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين: للخالديين: أبي بكر محمد، وأبي عثمان سعيد بن هاشم، حققه وعلق عليه الدكتور: السيد محمد يوسف، تقديم: أ. د. سيد حنفي حسنين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، بلا تاريخ.

85- كتاب الحدود في الأصول: للإمام أبي الوليد بن خلف الباجي الأندلسي، تحقيق: د. نزيه حماد، مؤسسة الجابي للطباعة والنشر، حمص, سورية، ط1، 1973.

86 - كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية: تأليف الشيخ: أبي حاتم بن حمدان الرازي، عارضه بأصوله وعلق عليه: حسين بن فيض الله الهمذاني، القاهرة، ط2، 1957.

87- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: محمد علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1989.

88 - كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: تأليف يحيى بن حمزة العلوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

89 - كتاب معالم الكتابة ومغانم الإصابة: إنشاء القاضي عبد الرحيم بن شيث القرشي، عني بتحقيقه وضبطه وتعليق حواشيه: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العملية، بيروت، ط1، 1988.

٩٠ – الكليات (معجم المصطلحات والفروق اللغوية): لأبي البقاء أيوب بن موسى الكفوي، تحقيق: د. عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.

٩١– لسان العرب: لابن منظور الإفريقي المصري (جمال الدين محمد بن مكرم) دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٢.

٩٢ – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، بلا تاريخ.

٩٣– مجمع الأمثال: لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، بلا تاريخ.

94– المصباح في المعاني والبيان والبديع: تأليف بدر الدين بن مالك الشهير (بابن الناظم) ، حققه وشرحه ووضع فهارسه د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، بلا تاريخ.

95– المصباح المنير: أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المكتبة العلمية، بيروت، بلا تاريخ.

٩٩– مطلع الفوائد ومجمع الفرائد: كمال الدين بن نباتة المصري، تحقيق: د. عمر موسى باشا، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، بلا تاريخ.

٩٧– المطول على التلخيص: سعد الدين التفتازاني، مطبعة أحمد كامل، تركيا، ١٣٣٠ هـ.

98- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، ط3، ١٩٩٣.
٩٩- معيار النظار في علوم الأشعار: تأليف عبد الوهاب الزنجاني، تحقيق: محمد على رزق الخفاجي، دار المعارف، بلا تاريخ.
100- المغني في أبواب العمل والتوحيد: إملاء القاضي أبي الحسن عبد الجبار الأسد آبادي، قوم نصه على نسختين خطتين: أمين الخولي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية المتحدة، بلا تاريخ.
101- مفتاح العلوم: للسكاكي (أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي)، حققه وقدم له وفهرسه، د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.
102- المقابسات: لأبي حيان التوحيدي (علي بن محمد العباس)، تحقيق: محمد توفيق حسن، مطبعة الإرشاد، بغداد، بلا تاريخ.
103- مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن: للإمام أبي عبد الله جمال الدين محمد بن سليمان البلخي المقدسي الحنفي، الشهير (بابن النقيب) والمطبوع خطأ بعنوان "الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان", كشف عنها وعلق حواشيها، د. ذكريا سعيد علي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.
104- مقدمة السيوطي لحاشية على تفسير البيضاوي المسماة "نواهد الأبكار وشوارد الأفكار": حقق النص وعلق عليه: د. عبد الإله نبهان، مطبوعات مجمع اللغة بدمشق، 1993.
105- مقدمة العلامة ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط5، بلا تاريخ.

106 – منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، بلا تاريخ.
١٠٧ – مواد البيان: لعلي بن خلف بن عبد الوهاب الكاتب، إعداد وتقديم: د. عبد الحميد حمدان، عالم الكتب، 2002.
108– الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي: تصنيف الإمام النقادة: أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي البصري، حقق أصوله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت، بلا تاريخ.
109 – مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح "ضمن شروح التلخيص": المغربي، دار السرور، بيروت، لبنان، بلا تاريخ.
110– الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: تأليف أبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، عنيت بنشره جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة، المطبعة السلفية ومكتبتها، 1363 هـ.
111– نصرة الثائر على المثل السائر: تأليف صلاح الدين الصفدي، تحقيق: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، بلا تاريخ.
112– نضرة الإغريض في نصرة القريض: تأليف المظفر بن الفضل العلوي، تحقيق: د. نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دار صادر، بيروت، ط ، 1995.

113- نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، بلا تاريخ.

114- النكت في إعجاز القرآن: لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني، حققها وعلق عليها محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، بمصر، بلا تاريخ.

115- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: تأليف فخر الدين الرازي، تحقيق ودراسة: د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1985.

116 - الوساطة بين المتنبي وخصومه: لمؤلفه أبي الحسن علي بن عبد العزيز، الشهير بالقاضي الجرجاني، عني بتصميمه وشرحه: أحمد عارف الزين ، بلا تاريخ.

١١٧- الوشي المرقوم في حل المنظوم: تصنيف الوزير ضياء الدين بن الأثير، مطبعة ثمرات الفنون، ١٢٩٨.

١١٨- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: تأليف أبي منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري، شرح تحقيق : د. مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ١٩٨٣.

<u>ثانيًا: ثبت المراجع باللُّغة العربيَّة:</u>

١١٩- أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء: بقلم د. زكريا إبراهيم، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية العامة للتأليف والترجمة، بلا تاريخ.

١٢٠- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: تأليف د. مصطفى سويف، دار المعارف، مصر، 1959.

١٢١- الأسلوبية والأسلوب: د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط2، ١٩٨٢.

١٢٢- الإعجاز في دراسات السابقين: عبد الكريم الخطيب، دار الفكر العربي، ط1، 1974.

١٢٣- الأعراب الرواة: د. عبد الحميد السلقاني، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط٢، ١٩٨٢.

124- أغاني الأغاني، "مختصر أغاني الأصفهاني": تخيرها وتنخلها وجمعها: الخوري يوسف عون، صحح شرح الحواشي: الشيخ عبد الله العلايلي، دار طلاس، دمشق، ط3، ١٩٩٣.

١٢٠- إليوت: د. فائق متى، دار المعارف، مصر، ط٢، بلا تاريخ.

١٢٩ - بدائع الحكمة "فصول في علم الجمال والنقد": د. عبد الكريم اليافي، دار طلاس، دمشق، ط1، ١٩٩٩.

١٢٧- البلاغة العربية قراءة أخرى: محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٧.

١٢٨- البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط1، ١٩٩٤.

١٢٩ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. إحسان عباس، دار الشروق، الأردن، عمان، ١٩٨٩.

١٣٠- جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم: د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، ١٩٩٠.

١٣١- دفاع عن أبي العلاء المعري: د. عبد المعين ملوحي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط2، ١٩٩٤.

١٣٢- دليل الدراسات الأسلوبية: د. جوزيف شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.

١٣٣- دليل الناقد الأدبي: د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط1، ٢٠٠٠.

134- شياطين الشعراء: د. عبد الرزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصرية، بلا تاريخ.

135- علم النفس اللغوي: د. نوال محمد عطية، المكتبة الأكاديمية، ط3، 1995.

136- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: د. صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء، القاهرة، ط1، ٢٠٠٠.

١٣٧- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون- لونجمان، ط1، 1995.

١٣٨- لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط، 1996.

١٣٩- المجتمعات الإسلامية في القرن الأول: نشأتها، مقوماتها، التطور اللغوي والأدبي: د. شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، 1973.

140- المدخل في النقد الأدبي: د. نجيب فايق أندراوس، مكتبة الأنجلو المصرية، 1974.

141- المرض العقلي والإبداع الأدبي: د. شاكر عبد الحميد، عالم الفكر، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، إبريل، مايو، يونيو، الكويت، ١٩٨٧.

142- المصطلحات الأدبية الحديثة: دكتور محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط٢، ١٩٩٧.

143- مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي: تأليف محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995.

144- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢ ، 1984.

145- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط3، ١٩٩٣. (مكرر المرجع 98)

146- المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها: د. حمادي صمود، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٨.

14٧- مقالة بعنوان (نظرية، نص، أدب) ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والمعاصرة، د. عبد الله مرتاض: النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1988.

148- منهج البحث الأدبي عند ابن خلكان: فخر الدين محمد يوسف عامر، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٩١.

149- النحو بين عبد القاهر وتشومسكي: د. محمد عبد المطلب، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984.

150- نظرية أبي تمام في النقد الشعري: د. فهد عكام، الموقف الأدبي، تشرين الأول، 1982.

151- نظرية اللغة في النقد العربي: د. عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي، بلا تاريخ.

152- النقد الأدبي الحديث: د. أحمد كمال زكي ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٧.

ثالثًا: ثبت المراجع المترجمة إلى اللُّغة العربيَّة:

١٥٣- الأدب والدلالة تودوروف: ترجمة د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1990.

154- الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي: ميلان بانكوفتش، ترجمة: د. شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب، ط3، 1999.

155- الأسلوب والأسلوبية: بيير غيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، بيروت، بلا تاريخ.

156- الأسلوب والأسلوبية: كراهم هاف، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، العراق، 1985.

١٥٧- الأسلوبية علم وتاريخ: فيتور مانويل، ترجمة وتقديم سليمان العطار، فصول، مجلد أول، جزء أول، عدد٢، يناير، 1981.

158- بحث في علم الجمال: تأليف جمان برنتليمي، ترجمة: د. أنور عبد العزيز، مراجعة د. نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠.

159- البلاغة والأسلوبية: هنريش بليت، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد العمري، منشورات دراسات سال، المغربي، ط1، ١٩٨٩.

١٦٠- بناء لغة الشعر: جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق: د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، ٢٠٠٠.

١٦١- تحليل النص الشعري "بنية القصيدة": يوري لوتمان، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف, مصر، 1995.

١٦٢- الدرجة الصفر للكتابة: رولان بارت، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط٣، 1985.

163- درس السيميولوجيا: رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، ط٢، 1989.

164- دور الكلمة في اللغة: ستيفن أولمان، ترجمه وقدم له وعلق عليه: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.

165- الشفاهية والكتابية: تأليف والتر أونج، ترجمة: د. حسن البنا عز الدين، مراجعة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢، فبراير، شباط، ١٩٩٤.

166- ضرورة الفن: إرنست فيشر، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

167- العبقرية (تاريخ الفكرة): تحرير بنيلوبي مري، ترجمة: د. محمد عبد الواحد محمد، عالم المعرفة، الكويت، العدد (٢٠٨)، نيسان، 1999.

168- العبقرية الشعرية وأصولها الكلاسية: بنيلوبي مري، ضمن كتاب (العبقرية تاريخ الفكرة) ترجمة: د. محمد عبد الواحد محمد، عالم المعرفة، الكويت، العدد (٢٠٨) نيسان، 1999.

169 - العبقرية والتحليل النفسي: أنطوني ستور، ضمن كتاب (العبقرية تاريخ الفكرة)، ترجمة: د. محمد عبد الواحد محمد، عالم المعرفة، الكويت ، العدد (٢٠٨)، نيسان، ١٩٩٩.

١٧٠- العربية (دراسات في اللغة واللهجات والأساليب): يوهان فك، ترجمه وقوم له وعلق عليه ووضع فهارسه: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، 1980.

171- علم اللغة وتاريخ الأدب: ليوشبتسر، ترجمة : د. شكري محمد عياد، ضمن كتاب "اتجاهات البحث الأسلوبي"، أصدقاء الكتاب، الجيزة، ط3، 1999.

١٧٢- علم اللغة والدراسات الأدبية: برند شبلنر، ترجمه وقدم وعلق عليه د. محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، ١٩٩١.

١٧٣- العمى والبصيرة مقالات في بلاغة النقد المعاصر: تأليف بول دي مان، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، ١٩٩٠.

174- فن الشعر: هوراس، ترجمة: لويس عوض، مكتبة النهضة المصرية، 1947.

175- الفنون والإنسان (مقدمة موجزة لعلم الجمال): تأليف أروين أدمان، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

176- القواعد التوليدية والتحليل الأسلوبي: جي. بي. ثورن، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، بلا تاريخ.
177- كتاب أرسطو طاليس في الشعر: نقله أبو بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة: د. شكري محمد عياد، بلا تاريخ.
١٧٨ - الكلمة في الراوية: ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
179- محاورات أفلاطون: ترجمة زكي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.
180- مقال في الأسلوب: جورج بوفون، ترجمة: د. أحمد درويش، ضمن كتاب "النص البلاغي بين التراث العربي والأوربي"، مكتبة النصر، القاهرة، بلا تاريخ.
181- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: ديفيد دتيش، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1967.
182- من العمل إلى النص: رولان بارت، ترجمة: د. محمد خير بقاعي، ضمن كتاب "دراسات في النص والتناصية"، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1988.
183- موت المؤلف (ضمن الأعمال الكاملة "نقد وحقيقة"): رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط1، بلا تاريخ.
184- موجز تاريخ النقد الأدبي: تأليف فيرنون هول، ترجمة: د. محمود شكري مصطفى، الأستاذ عبد الرحيم جبر، مكتبة الإمارات، العين، ط2، 1982.

185- نظرية الأدب: رينيه ويلك، أوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1981.
186- نظرية اللغة الأدبية: تأليف خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، ترجمة: د. حامد أبو حمد، مكتبة غريب، بلا تاريخ.
187- نظرية النص: رولان بارت، ترجمة: د. محمد خير البقاعي، ضمن كتاب "دراسات في النص والتناصية"، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1998.
188- النقد الأدبي: روجيه فايلو، ضمن كتاب "الأدب والأنواع الأدبية"، لنخبة من الأساتذة، ترجمة: طاهر حجار، دار طلاس، ط1، 1985.
189- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية: تأليف جان لوي كابانس، ترجمة: د. فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1982.
190- الوعي والفن (دراسة في تاريخ الصورة الفنية): غيورغي غاتشف، ترجمة: د. نوفل نيوف، مراجعة: د. سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، العدد (146)، شباط، 1990.

رابعًا ثبت المراجع باللُّغة الأجنبيَّة:

1- Dictionary of Terms, Coles Publishing Company Limited, Canada, 1980.

2- Al Mawrid: A Modern English Dictionary, 2001, page 384.

3- Oxford Student's Dictionary of Current English, 1988.

Ain Shams University

Faculty of Arts

Arabic Lang. And Lit. Dept

Address thesis

Theory author in rhetoric and criticism at ARABS

Presesented by student

ZAKARIA NASUH KASSAB

For MA Degree Rhetoric studies

Supervised by:

Prof. Dr. Mohamed Abd Al-Mottaleb

Professor of Rhetoric and Criticism

And

Prof. Dr. Mostafa Nasif

Professor of Rhetoric and Criticism

Faculty of Arts – Ain Shams University 2002